

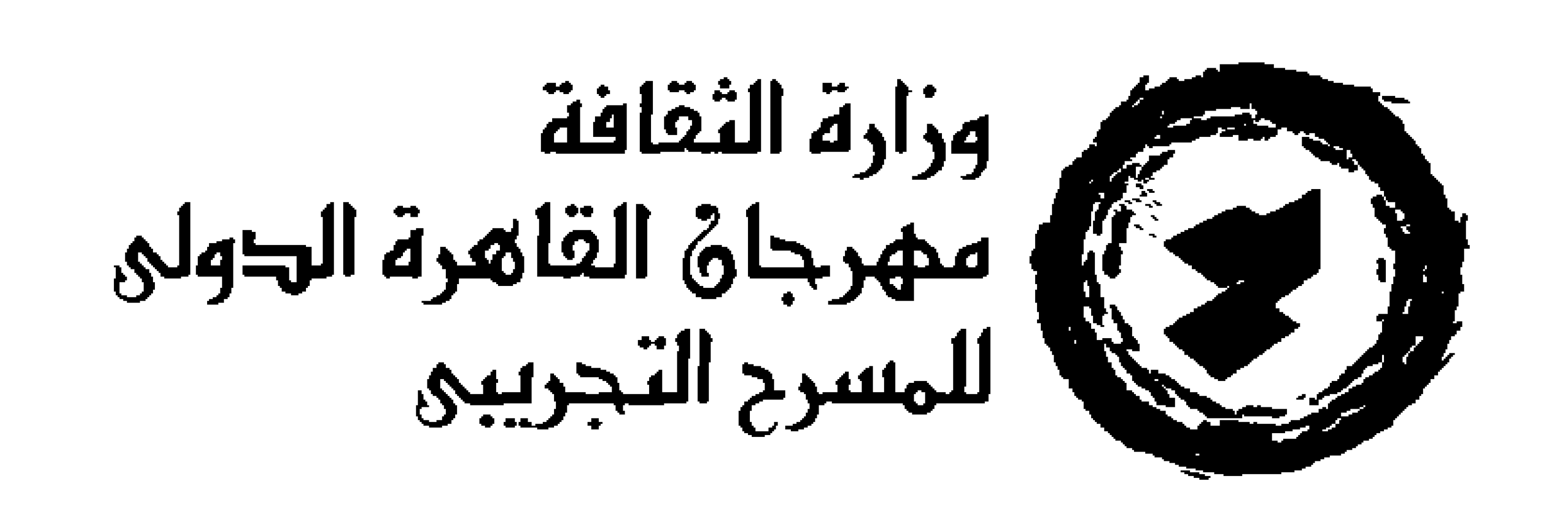
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

11

الدراما الإنجليزية ما بعد الاستعمار

تحرير : بروس كينج
ترجمة : د. سحر فراج

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : سامى خشبة



11

الدراما الانجليزية ما بعد الاستعمار

تحرير : بروس كينج

ترجمة : د. سحر فراج

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : سامى خشبة

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجـم هـذا الكتـاب عن الأصل الانجليزى

Post - Colonial

English Drama

Commonwealth Drama since 1960

Edited by

Bruce King

Lost- Colonial English Drama

كلمة وزير الثقافة

عندما بدأنا التبشير بالتجريب قبل عشر سنوات. كنا نستهدف وصل ما انقطع في مسيرة المسرح المصري من تنوع ابداعاته، لأننا علي يقين بأن المصنوعات هي التي تتكرر أما الإبداعات فلا تتكرر أبداً، ولأنها مختلفة فهي تتحدي المعهود، وتخترق الحصار لتحفز وتثير المعروف والمألوف، وتضع حداً للتصلب وتدفع للانخراط في التجديد.

اننا نستهدف الابداع الأصيل الصادق، ونقف في مواجهة أقنعة التزوير وضد التشرنق والتكلس، وكل ما يعطل الخيال بل وكل من يقيم الأصنام، إن دعوتنا للتجريب تعني فك القيود وفتح طريق التفكير لابتكار صيغ الإبداع التي تقرأ ما لم يقرأ بعد في واقعنا وما يتجدد فيه، فتجسد كل مختلف احساسات الإنسان، إيمانا بأنه لا بد وأن ندع كل الإبداعات تتجاور، لتتحاور حتي نوفر مناخ توليد الجديد المفتوح علي الأختلاف.

وإذا كانت الإبداعات التي قدمتها الفرق الأجنبية علي خشبات المسرح المصري خلال السنوات العشر الماضية، قد جاءت الينا برغبتنا، فإن رهاننا كان ومازال يرتكز علي محورين رئيسيين هما: ألا نقلدها وألا نستبعدها، بل نبحث عن كيفية الحوار معها لابتكار إبداعات جديدة تحرر طاقة الخيال المسرحي.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

على مدى عشر سنوات ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يواجه محاولات سد المنافذ أمام استمرار طرحه للإبداعات الجديدة، دون أن يفرض صياغات ثابتة، أو يدعى الوصول إلى أمور يقينية أو نهائية أو ختامية، بل يسعى لاكتساب المقاربة للإبداعات المغايرة، وفهمها والوعى بها ومحاولة التعرف على الكيفية التى نقرأ بها إبداعات غيرنا، وما يمكن أن يؤدى إليه حوارنا مع تلك الإبداعات التجريبية الجديدة.

ولأن قناعاتنا ترتكز على الحرية كشرط للنبوغ ونمو القدرات والتجدد كان ومازال تصورنا أن التأمل والتواصل مع الإبداعات التجريبية الجديدة لغيرنا يكرس للمغامرة الحرة التى تعتقنا من الانغلاق، إذا ما عرفنا كيف نفلت من المنظور الذى يعطل رؤيتنا لذاتنا، دون أن نقع فى خطر التطابق والاستنساخ واللهاث خلف العابر والمؤقت وأسر نماذج الاحتذاء، مما يسحق حضورنا الحقيقى، ويهدر المعنى وينفى مبدأ التجدد الذى يوقظ فينا الحنين لتجارب لم تسبق ممارستها، لنواجه الضجر والإذعان للتكرار والاجترار بالاختبار النقدى والمراجعة، لننفتح للإبداع على غير مثال.

بدأ المهرجان فى دوراته المبكرة كعمل تنويرى يظهر الاختلافات بيننا وبين غيرنا، وصحيح أن العلوم الاجتماعية تعتبر التنوير نوعًا من التغيير، لكننا كنا وما زلنا نؤمن مع من يرون أن التنوير محدث للتغيير باعتباره صانع **"الفكرة القوة"**، أما التّغيير فيتطلب آليات تفجر طاقات الإبداع الجديد، والتى ترتكز أساسًا على الوعى المتجدد

بالذات وبما يجرى حولنا ، والتأكيد على الوعى بالذات يعنى الحفاظ على التمايزات الثقافية، ويقف حائلا ضد التلفيقية، ويكرس للابتكار الأصيل فى مواجهة النموذج الجامد، وللإبداع ضد التحنط، إننا ننفتح لا لندمر ذاتنا، ولا لنلغى **"هنا"** و**"الآن"**، ولكن لنحفز ونحرض الوعى كى لا يغيب أو يتلاشى أو يكبت، فيتقولب الإبداع ويعلب، إننا ننفتح استهدافًا لأن تبقى الحياة دائمًا تحت الضوء الكاشف للإبداع المجدد المطور لادوات تعبيره والمدرك فى الأساس لعصره.

رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حيًا بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات، رسمت خطا عميقًا فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، وكل ترهل وجفاف فى ينابيع الإبداع، وتجلت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شبان الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعى هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضيىء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلا ممتداً لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة ولا يولّدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل مع من حولهم.

ولأننا نطوى الألفية الثانية وندخل بوابة الألفية الثالثة، ولأنه لا بد من اجتيازها اجتيازاً غير ميكانيكى، كان من المحتم أن نطرح مساءلة نقدية، لنعيد تقييم مجمل ماتراكم لدينا من إبداعات، إيمانا بأن المساءلة النقدية تفك أسر الحصار، وترفع عقبة الانطلاق وتوقف لغو الاجترار، فتشكل جسر العبور وتكشف عن منطق العلاقة مع من حولنا.

ومن هذا المنطلق يجتمع المسرحيون العرب فى إطار الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على مائدة ندوته الرئيسية التى تطرح قضية **"المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب"** ، والتى تعنى فى مضمونها سؤالاً تقترحه قد يتطلب إطلالة علي التاريخ، لكن سؤالها الأصيل يخص المستقبل الذى هو قيد التشكيل الآن.

وفى ذات الدورة تقام المائدة المستديرة التى تضم نخبة من المسرحيين العالميين، لتناقش إبداعات أحد رواد التجريب الذى غادر عالمنا هذا العام، تقيّم وتناقش تأثير جروتفسكى على المسرح فى العالم.

إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار ترتكز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثات العزلة ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه.

لقد أتاح لنا صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة خيار التجدد كفعل وجود لا يتوقف فى حياتنا المسرحية، رافقه جهد دعم لا يكل لنتجاوز الحصار ونحرر الخيال.

أ.د. فوزى فهمى

الفصـل الأول

المقـدمـة

Bruce King

بــروس كينــج

المقـــدمة

Bruce King

بـــروس كينــج

يعـد هذا الكتـاب من الكتب النادرة التى أثارت شـغف واهتـمـام كل من القـارئ العادى وكذلك المتخصص على حد سواء حيث يصعب العثور على متخصص فى مسرح الكومنولث أو المسرح الكولونيالي فى الوقت الراهن.

وبينما يتمثل هدف غالبية المقالات في تقديم مقدمات نقدية عن الكتاب الدراميين المهمين، فان معظم المقالات تناقش التاريخ القومى للمسرح الحديث وتلك الاتجاهات الجديدة التى تتمثل فى ظهوركاتبات دراميات كما تتعرض ايضاً لنشأة مسرح جنوب افريقيا والمسرح المورى Maori (خاص بأهل نيوزيلندا ويتحدثون اللغة البوليشينة) (خاص بالمترجمة) والمسرح الابوريجينالى (أو الخاص بالسكان الاصليين للمنطقة) (خاص بالمترجمة) وتتناول أيضا مسرح سيرلايون، افريقيا الشرقية، مالطا والمسرح الجديد متعدد الثقافات فى انجلترا حيث لم تتسع الدائرة الثقافية من قبل لتشمل هذا التاريخ المقارن.

فقد أصبح المسرح الاسترالى والكندى المادة الرئيسية للصحف الأكاديمية المتخصصة وعلى سبيل المثال لم تحظ دراسات الدراما الاسترالية و تاريخ المسرح فى كندا والدراما الكندية وتاريخ المسارح القومية بأى اهتمام من قبل. وبينما ينصب الأهتمام فى الوقت الراهن على الدراسات التاريخية حول الدراما فى استراليا وكندا وحاليا فى نيوزبلندا ،

فإن معظم الأعمال الأخرى فى أماكن أخرى تنتظر إلقاء مزيد من الضوء والإهتمام. ولقد ركزت معظم الدراسات العلمية والنقدية على دراسة الكتَّاب الدراميين المعروفين عالميا وهم وول سوينكا Wole Soyinka وآثول فيوجارد Athol Fugard وديفيد ويليامسون David Williamson ولويس نورا Louis Nowra. وحتى الآن لايوجد ثمة كتاب واحد يقوم بمناقشة وتحليل مسرحيات "ديريك والكوت" Derek Walcott. إن مهمة إصدار كتاب يحتوى على مقالات تدور حول أهم كتَّاب الكومنولث الدراميين وكذلك الحركات الأدبية تعد مهمة رائدة وشاقة، فهى بمثابة مقدمة لموضوع بالغ الأهمية وسريع التطور ألا وهو المسرح المعاصر والذى طالما أهمله النقاد الاوروبيون. فقد انصب اهتمام كل من النقاد والقراء على الروايات المقدمة فى فترة ما بعد الكولونية أكثر من اهتمامهم بالشعر والدراما. وبينما ناقشت معظم الروايات الأفكار والتيمات الكبيرة مثل الصراع الثقافى والمعارضة السياسية والحركات المناهضة للكولونية فهى لم تظهر ممسرحة. وعندما حان الوقت لتناولها مسرحيا ازدحمت النصوص بالتورية والتفرعات الجانبية ومن ثم فهذه هى الأسباب وراء اهمال دراسة دراما الكومنولث. إن البحث فى تاريخ المسرح يعد مهمة صعبة حيث تتطلب عملاً وجهداً شاقاً أكثر مما تتطلبه مناقشة المغزى السياسى والاجتماعى لرواية. ولأن الروايات والقصائد الشعرية تباع الى الأفراد فإن بناء سمعة كتابهم تعد اسهل كثيرا من إرساء سمعة الكتَّاب الدراميين وفقا لمقتضيات عملهم الذى يجمع ما بين تكلفة الإنتاج والنشر وتوفير أماكن العرض. ولهذا السبب يعطى مسرح ما بعد الكولونية الإنطباع بإحتياجه إلى وقت طويل كى يتبلور أكثر مما يتطلبه تبلور كل من الرواية والشعر.

وقد بدأت الدراما الانجليزية الحديثة من خلال الكومنولث فى الفترة ما بين ١٩٥٠و١٩٦٥ اى أنها تقريبا الفترة التى تم فيها تصفية الاستعمار علي المستويين الثقافى والسياسى. وبالرغم من وجودمسرح ونصوص مسرحية محلية مكتوبة يرجع تاريخها الى أوائل فترات الاستقرار عبر البحار الا أن تاريخ الدراما الكولونية لا يزال فى حاجة الى تدوين ومع ذلك أيضا لا توجد أية أدلة على تأثير الدراما الكولونية على مثيلتها فى فترة ما بعد الكولونية باستثناء المسرحيات التى كتبها الكاتب الاسترالى لويس ايسون Louis Esson فى أوائل القرن العشرين ومسرحية واحدة للكاتب المسرحى من جزيرة ترينيداد (جزيرة تقع فى غرب الهند واندوثينا عبر شاطئ فنزويلا) (خاص بالمترجمة) وهو س.ل. ولا اهتمام كبير فى إحيائه. فقد اتسمت الأعمال الدرامية فى المرحلة المبكرة بكونها أدبية أكثرمن كونها مسرحية. وقد كتب الكاتب المسرحى روجيه ميه من جامايكا Roger Mais العديد من المسرحيات، تم تقديم القليل منها مسرحيا وكان البعض الأخر يُقْرأ مثلة مثل الدراما النثرية فى القرن التاسع عشر. ومن أكثر الكتَّاب الدراميين نشاطاً فى هذا المجال الكاتب هربرت دلومو Herbert Dhlomo من جنوب افريقيا وخاصة فى الفترة ما بين ١٩٣٠و١٩٤٠. وفى سنه١٩٤٠ بدأ تغير الاتجاه حيث تم تقديم مسرحيات روبرستون ديفيز Roberston Davies والتى كانت تدور حول الحياة الكندية عبر مدينة اونتاريو فى الفترة ما بين ١٩٤١-١٩٥٥ حيث ساهمت فى اشعال الشعور الوطنى الكندى فنادى بالحاجة الى مسرح محترف جاد.

وعندما أقيم مهرجان سترادفورد للمسرح فى سنه ١٩٥٣، كان ديفيز هو المؤسس الاول له. وفى اواخر سنه ١٩٤٠ بدأ باتريك وايت Patrick White ايضا فى كتابة المسرحيات على الرغم من عدم عرضهم مسرحيا وحتى سنه ١٩٦٠. وساهم هؤلاء الكُتَّاب المسرحيون وغيرهم فى إيقاظ الوعى بضرورة وجود مسرح محلى جاد. وقد تأسست سمعة وشهرة كل من ديفيز ووايت على أساس كونهما كاتبين روائيين.

وفى أوائل سنه ١٩٥٠ فقط ظهر هيكل كامل من النصوص المسرحية التى قدمت ممسرحية حيث تمتد بجذورها إلى الحاضر. وعلى الرغم من أن هذا المسرح الجديد كان مسرحاً أدبيا فى المقام الأول حيث قام بكتابة نصوصه شعراء روائيون إلا أنه كان هناك وعى متزايد بالمسرح وخاصة بالمصطلحات المسرحية المتعارف عليها الآن وكذلك الاهتمام وان كان قليلا ولكنه متزايداً بتقديم هذه النصوص ممسرحة على خشبة المسرح.

ومن أوائل المسرحيات التى دخلت إلى دائرة الأهتمام هى "هنرى كريستوف" لكاتبها المسرحى ديريك والكوت.Derek Walcott's وكذلك مسرحية "البحر فى دوفين" "The Sea at Dauphin" فى أوائل الخمسينات ثم تبعتها فى أواخر العقد مسرحيات وول سونيكا فى انجلترا وفى كندا كان روبرستون ديفز Roberston Davies . وفى استراليا هال بورتر Hal Porter وفى جنوب افريقيا فوجارد الأول early Fugard وفى نيوزيلاند بروس ماسون Bruce Mason. وجاءت نقطة البدء للدراما الانجليزية الكولونية فى جزر الهندن الغربية علي يد رائدها والكوت

Walcott ومجهوده الملحوظ لإنتاج فنون ودراما. وفى جامايكا كان هناك بالفعل قوام مؤثر من الدراسات التاريخية والاجْتماعية والسياسية، وظهور الرقص المحلى الحديث والمحاولات غير المؤثرة فى خلق مسرح يعكس بدوره حياة الشعوب. وفى ترينيداد جلبت الحرب الكثير من اللاجئين إلى الجزيرة؛ وهم الذين كوَّنوا فرقاً للدراما من البيض والتى بدأت نشاطها حوالى سنه ١٩٥٠ حيث ضمت أقلية من الممثلين السود وقدمت بعض المسرحيات المحلية.

وتبادلت فرقتا لاعبى "ممثلي ايرول هيل هوايت هول" وفرقة الممثلين Errol Hill's whitéhall Players and the Company of Players أدوار البيض والسود؛ حتى أن الهنود الغربيين انفسهم مثل دينس سكوتDennis Scatt بدوأ فى الكتابة والانتاج وإخراج المسرحيات. فبزغت بذلك دراما ومسرح جديدان فى مختلف المستعمرات وبطرق مختلفة.

وكان مسرح الكومنولث الوحيد الذى يتمتع بمكانة مرموقه فى الخمسينات يقع فى ستراد فورد Stratford، اونتاريو Ontario حيث كان التركيز على شكسبير والدراما الانجليزية. بهدف نشر الثقافة الاوروبية المتميزة إلى كندا وتدريب الممثلين المحليين حتى يصلوا الى فهم وإدراك المعايير الانجليزية. وقد سافر روبرستون ديفيز إلى الخارج لدراسة الأداء التمثيلى العملى فى انجلترا، و قدم عروضاً فى اولد فيك Oldvic، ثم عاد إلى كندا حيث عمل كصحفى ومحرر صحفى. وكما تظهر رواياته نظرته إلى كندا بأنه كان غير ملم بالعلاقة بين الثقافة والحياة المحلية فقد اعتبرها أرضا يهرب منها الفنان الى فرص وتجارب أكبر بالخارج. وعندما قبل ديريك والكوت مهمة

كتابة كلمة بمناسبة إفتتاح الاتحاد الفدرالى الهندى الغربى فى سنه ١٩٥٨ سافر إلى سترادفورد اونتاريو سعيا وراء النصيحة المهنية. وقد كانت محاولة بروس ميسون لإبداع دراما جديدة خاصة بنيوز يلاند خلال هذه الفترة، سبباً آخراً لترى الخمسينات وقتاً تنبت فيه بذور مسرح ما بعد الكولونية ولكن ظل الأمر عسيراً لخلق موقع ثقافي الأنتاجات المحلية حيث لم تكن الثقافة الاوروبية قد ازدهرت بعد. وإذا كان من الممكن مع نهاية الستينات التفكير فى تقليد درامى من مارلو Marlowe وحتى والكوت Walcott او سوينكا Soyinka، فقد كانت اوائل الخمسينات لا تشعر إلا بالقليل من مارلو الذى تواجد خارج النصوص المكتوبة فى أغلب المستعمرات السابقة والدول المستقلة والتى كانت فى طريقها لتغيير مسارها كى تصبح أمماً.

وإذا كان الهدف غير واضح عما إذا كان تقليداً أو نقلاً محلياً للمسرح الاوروبى أو الكتابة عن موضوعات محلية وإيجاد أسلوب محلى للاداء ، كانت هذه الفروق والتميزات أصبحت في المسرح عنها فى الشعر والنثر؛ فإن ريبرتوار الدراما الحديثة يعد دراما دولية أكثر منها محلية أو خاصة بأمة وحدها دون الأخرى لقد تواءمت الجهود لخلق مسرح يدور حول الحياة المحلية للبشر والتى يكتبها كتُّاب دراميون محليون مع عملية إنتاج مسرحيات كلاسيكية ومعاصرة.

وايضاً كانت هناك الحاجة الملحة لوصف كيفية أن يتجذر التقليد الدرامى المحلى وما هى مادته وأسلوبه وشكله. وأثناء فترة التحول إلى القوميه الثقافية إبان الخمسينات وأوائل الستينيات ناقش كل من هيل ووالكوت ماهية الدراما الهندية

الغربية. وقد أقر هيل بأن المسرح الترينيدادى Trinidadien يجب وأن يقوم على تقاليد الكرنفال الخاصه بالجزيرة. بينما اعتقد والكوت بأن طبيعة الكرنفال ليس لها قوام، أى لا تتميز بشكل وطابع خاص كما أنها محدودة؛ وأراد أن يعطى أشكالا أوروبية للموضوعات المحلية ويدمج الثقافة المحلية من خلال الأغانى والرقصات وأن يطور أسلوب الأداء التمثيلى والخطاب المأخوذين من الحركات والأساليب الهندية الغربية.

ولقد تعالت صيحات الإختلاف على هاتين النقطتين ولا تزال موضوع مناقشة عبر الكومنولث. هل يمكن أن يقام مسرح إفريقى مبنى على الطقوس والتنكرات الأفريقية؟ وهل يمكن أن يقام مسرح مورى بدون أشكال أو أنماط أوربية الطابع؟ يبدو وأن إتجاه كل من هيل ووالكوت ضروريا ولازما لمسرح ما بعد الكولونية. وبينما تدفع الضغوط التى يمارسها أهل المكان لإستخدام المواد الفلكورية والانثروبولوجية كشكل من أشكال تأكيد الوجود الثقافى نجد أنه كان محدوداً ومتخلفا فى تيار التغير السريع للمجتمعات حيث تجاهل صراعات الحاضر. ولكن كتقليد لمسرح يأخذ جذوره من المسرح الأوروبى فقد بدأ فى البحث عن ذاته من خلال محاولاته المستمرة فى البحث عن رموز مفيدة وأشكال فنية فى الثقافة والتاريخ المحلي.

وفى دول الدومينيون القديمة مثل كندا، استراليا ونيوز يلاند وكذلك فى المستعمرات الهندية الغربية عادة ما كانت تأتى العروض المسرحية من وراء البحار وكانت المسارح المحلية تقدم المسرحيات الانجليزية واقتصرت الدراما القومية على

اعمال المثقفين وكانت قصيرة العمر. ففرقة لويس إيسون "المؤدون الرواد" Louis Esson's Pioneer Players لم تستمر سوى لعامين فقط، اى من ١٩٢٢-١٩٢٣.

ويسبب عدم وجود مسرح كولونى مهتم بالثقافة المحلية الرفيعه، كان الكتّاب الدراميون القلائل، روائيون أو شعراء، لا يعرفون الكثير عن المسرح ومنهم الاستراليان كاثرين سوزانا بريتشارد Katherine Susannah Prichard ودوجلاس ستيوارت Douglas Stewart. لقد كانت الثقافة تعنى أوروبا، وفى جرأة أكبر كانت تعنى الولايات المتحدة. ففى الخمسينات كان معظم الكومنولث لا يزال أستعمارياً =على المستوى الثقافى والسياسي. ونتيجة لذلك فقد كان الإنتاج المسرحى المحلى متفرقاً وذهبت جهود رجال المسرح إلى مسرح الريبرتوار الذى كان يقدم بعض المسرحيات الاوروبية الحديثة أو الكلاسيكية الجادة لتلك الفئة القليلة المهتمة بالفنون حيث لم يكن هناك عدد كاف فى معظم المستعمرات يتمتع بالوعى الكافى بالفنون يكفى لدعم مسرح جاد. فقد اكتفى بتقديم مسرحيات ذات الفصل الواحد حيث تعتبر الحد الاقصى لما يمكن تحمله من الأعمال المحلية. وفى كندا بدأ مسرح بيتر بورد والصغير Peterborough Little Theatre فى سنه ١٩٤٨ بتقديم مسرحيات ذات الفصل الواحد، وخلال أوائل الخمسينات بدأ كل من والكوت وبعض الكتاب الهنديين الغربيين الآخرين بكتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد.

وإذا بدا ذلك مشابها للعديد من الروائيين والشعراء الكولونيين سيئ الحظ قبل

منتصف القرن، فإن الموقف في الواقع كان أكثر سوءاً.

تعد الدراما نشاطا جماعيا ذا علاقة وطيدة بعامة الشعب فهو يتطلب مسارحاً، ممثلين، مخرجين، مصممى مناظر، فنيين؛ دعاية وجمهوراً ممولا. فالشاعر يستطيع أن ينشر على نفقته أو ربما يجد منفذا من خلال المراجعات الأدبية كما يستطيع الروائى أن ينشر فى الخارج. أما الكاتب الدرامى فهو يحتاج إلى أن تقدم مسرحياته على خشبة المسرح وأمام الآخرين هذا بالإضافة إلى نشرهما.

فالدراما تحتاج الى أداء. وأتذكر أننى كنت قد قرأت مسرحية "قصيدة زواج" للكاتب نيسيم ايزيكيل "Nissim Ezekiel's Play "Marriage Poem"

فلم تثر اهتمامى عند قراءتها ولكن عندما عرضت فى بومباى تبينت مدى قدرة ايزيكيل ككاتب درامى حقيقى وكذلك شاعر أتاحت مسرحياته الفرصة لإظهار أمكانيات العديد من الممثلين والمخرجين.

وخلال النصف الأول من القرن العشرين وسعت شهرة روائيين مثل كلود ماكاى Claude Mckay ، جين ريس Jean Rhys، كاثرين ما نسفيلد وكانت أول مسرحية لدول الكومنولث تنال أهتماما عالميا هى المسرحية الاسترالية "صيف الدمية السابعة عشر" لكاتبها راى لولير (١٩٥٥)

Ray Lawler's. "Summer of The Sventeenth Doll"

إن الصفوة المتميزة والمتفوقة علميا وأن كانت قليله تحافظ على كل من فن الروايه

والشعر على قيد الحياة بل وتساهم فى ازدهارهما بينما تعتمد استمرارية المسرح على الطبقة المتوسطة والجمهور الذى نال قسطا من التعليم ولكنه متوسط الثقافة وهو يمثل قطاعا كبيرا، وهم قلة فى مجتمع المستعمرات. ومن ناحية أخرى لا تثق طبقة الاثرياء التى غالبا ما تكونت من الفلاحين أو رجال اعمال عصاميين فى الفن بصفة عامة. فأينما وجد المسرح وجب عليه أن يكون مسليا أو يقدم ثقافة اجنبية راقية.. وعادة ما يتطلب التدريب فى الفنون أن يجر المرء عبر البحار. فما عسى أن يقدم الكاتب الدرامى الكولوني؟

واذا اتسمت النظرة إلى كل من فن الرواية وفن الشعر القادمين من المستعمرات ودول الدومينيون بالسخرية، فماذا يستطيع الكاتب الدرامى أن يقدم فى لندن أو نيويورك؟ فمن ذا الذى سيهتم بمسرحية عن بيرث Perth، كينجستون Kingston أو كالجارى Calgory؟ أين جمهور المسرح الرئيسيون؟ ولكن لقد تغير الحال الآن حيث قدمت مسرحيات سوينكا Soyinka، والكوت Walcott، فيوجارد Fugard، ووكر Walker، ويليمسون Williamson، أو روجر Roger فى انجلترا والولايات المتحدة.

ولم يتغير الموقف إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وكما حللت ذلك فى كتاب الآداب الانجليزية الجديدة The New English Literatures فقد أحدثت الحرب تغيرات ثقافية، اقتصادية واجتماعية كبرى فى المستعمرات ساهمت بدورها فى التطور الفنى والسياسى السريع الذى تلاها

ولقد أدى إلا تزايد قيمة الصادرات، ونشأة الصناعات المحلية وتدفق رجال الخدمة والمغتربين بالإضافة إلى إرساء القواعد الامريكية إلى جلب ثروات جديدة، واتجاهات اجتماعية جديدة ، وطاقه متحمسة وأيضاً إلى وجود أجانب يتمتعون بمواهب متقدة واهتمام بالفنون وقد تضمن ذلك وجود مجموعة جديدة من الكفلاء الذين يدعمون الفنون المحلية لقد ساعدت الحرب على تحديث وعلى تدويل المستعمرات ودول الدومينيون مع الازدياد المستمر للقومية الثقافية التى بزغت بين طائفة المثقفين فى السنوت الماضية. لقد صاحبت حركة إزالة المستعمرات بعد الحرب تأكيداً على الثقافة القومية والسياسات الحكومية بغرض تشجيع الفنانين القوميين وأيضا لنشر التعليم وإرساء قواعد جامعات جديدة وانبثاق النظرة الجديدة والتى ترى تأصل الثقافة فى ايبادان Ibadan أو ادمونتون Edmonton أوبومباى Bomlay أو اوكلاند Auckland أكثر من فكرة استيرادها من لندن أو نيويورك.

ولقد ساعد التطور السريع لكل من الأشكال الجديدة للاتصال - مثل شبكات التليفزيون والكمبيوتر والمواصلات مثل الطائرات فى تأثر الثقافات القومية الجديدة بالثقافات الدولية بل وتحولها إلي منها. وقد فتحت قصة ظهور دراما الكومنولث منذ ١٩٦٠ الباب على مصراعيه للحركات المعاصرة مثل مسرح العبث الفرنسى، مسرح المقاومة التجريبى الامريكى للستينات، والمسرح النسوى، و الدراما الانجليزية السياسية الجديدة وكذلك مسرح المخرج الأوروبى وحتى نظرية ما بعد البنيوية. ولقد أثار آثول فيوجارد Athol Fugard تحفظا وحساسية ضد الإتجاهات التى أتخذها المسرح خارج جنوب افريقيا. وداخل دول الكومنولث نفسها درات الأفكار والنماذج فى

دوائر جديدة؛ وعلى سبيل المثال فقد ظهر تأثر ديريك والكوت فى مسرحيته "حلم فوق جبلاية القرود" Derek walcatt's "Dream on Monkey Mountain" بمسرحيات وول سوينكا Wole Soyinka خاصة مسرحية الطريق "The Road" وكذلك بمسرح جينيث Genet والمسرح الامريكى الأسود.

ويمكن فهم مسرحية "الحلم" من خلال سياق الرغبة في العودة إلي ما هو إفريقي عند الهندي الغربي كنوع من الكشف عن استخدام التملك والحكم والتى تنتهى إلى أن مثل هذا التقليد الثقافى ليس أصيلا أو ممكناً لسكان العالم الجديد. كما كان يوجد نوع من التسويق الجديد حيث دُرِّست مسرحيات الكومنولث فى الجامعة أو عُرِضَت فى المسارح المحلية. فلقد رأيت لاول مرة مسرحية جورج ووكر "زاستروزى" George Walker's Zastrozzi فى كريستتشريش Chréstchurch ونيوز يلندا.

وإذا كان وجود دراما الكومنولث جزءاً من القومية الجديدة، والتأكيد الثقافى القومى وتفكك المستعمرات والذى تلا الحرب، فقد اعتمد أيضا على إنتشار التعليم وبناء مسارح جديدة. فقد وفرت الجامعات الجديدة وما صاحبها من تجميع الفنانين الموهوبين، أماكن لتقديم العروض وأمدت بالمناهج فى كل من المسرح العملى والأدب الدرامى كما قامت بتعيين بعض الكتاب الدراميين كاساتذة بالإضافة إلى قيامها بطبع النصوص المسرحية. وفى نيجيريا عمل كل من وول سوينكا وجى. بى كلارك J.P.Chark وأولا روتيمي .Ola Rotimi وآخرون كمحاضرين جامعيين أو باحثين كما عمل ايرول هيل Errol Hill فى جامعة وست انديز West Indies

حيث كتب سلسلة من المسرحيات والتى لا تزال نابضة بالحياة للآن وذلك من خلال قسم الدراسات الحرة بالجامعة. وقد قام جميس رينى James Reaney بالتدريس فى جامعة غرب اونتاريو كما قدمت جامعة كانتربوي ميرفين طومسون Mervyn Thompson؛ مسرح البلاط فى كرايست تشيرش على بقاء الروابط مع الجامعة. وقد قُدِمَ العديد من مسرحيات سوينكا الأولى ولاول مرة فى قاعات المحاضرات فى نيجيريا واستجلب المثلين من الجامعات . وبالرغم من استقلال الصحافة فى مبارى Mbari إلا أنها نالت دعم مجتمع الجامعات. ولقد استحضرت جامعة وست ايندير الجديدة فى جامايكا العديد من الكُتَّاب الدراميين مثل هيل Hill، وولكوت Walcott وسليد هوبكنسون slade Hopkinson ولقد ساعد أعضاء جماعة "مونا" Mona فى تطوير بعضهم البعض فى مجالات الأداء التمثيلي والإخراج بالإضافة إلى التقديم النقدي لمسرحياتهم.

ولقد بدأت الجامعات الجديدة فى إنشاء أقسام الدراما مع التركيز الخاص على العروض مغايراً لما كانت عليه الجامعات الانجليزية التقليدية والتى لم يكن بها أقسام مستقلة للدراما حيث تركز أهتمامها على الأدب الدرامى. ولقد أنشأت جامعة ايبادان قسماً للدراما حاول بدوره ان يقترب من الناس عن طريق استخدامه لعربة مسرحية متجولة. ومؤخراً تم بناء مسرح من الطوب اللبن فى ساحة خالية بغرض تقديم العروض فى جامعة احمدو بيللو، حيث تدفق الناس لارتجال سيناريوهات غير مكتوبة مستخدمين لغتهم الخاصه؛ كما ارتجل بعض العُمّال مسرحيات تدور موضوعاتها حول عملهم وحياتهم. ولقد بذِلت جهود مشابهة فى العديد من الجامعات الافريقية والتى

حاولت بدورها أن تحلق فيما وراء الحدود الاجتماعية والمادية التى فرضتها المسارح الغربية. ولقد ناقش كتاب مايكل ايشرتون "تطور الدراما الافريقية Michael Etherton's The Development of African Drama النظرية التى تكمن وراء بعض هذه الأحداث.

وحتى فى كندا، ونيوزيلندا واستراليا والتى لم تعانى الا القليل من الضغوط في جهود سد الفجوة الثقافة والاجتماعية، اشتركت هيئة التدريس بالجامعة فى إنشاء المسارح المحلية وإتاحة مساحات فضاء لإقامة العروض المسرحية. وفى دول الكومنولث السوداء ربما يكون وجود استاذ للانجليزية فى لجنة جمع المال لإنشاء مسرح أو لإلقاء محاضرات قوة دافعة ومحركة لفرقة مسرحية تجريبية جديدة. بينما كان الرخاء فى دول الكومنولث البيضاء في سنوات ما بعد الحرب فضلاً عن سياسات الحكومة لمساندة الفنون المحلية بمثابة الأعلان عن وجود رعاة للفنون ومساعدات حكومية من أجل بناء المسارح والمحافظة على استمراريتها. وبالرغم من ثراء دول الدومينيون البيضاء السابقة إلا ان المسرح لم يتطور بطريقة أكبر من نظيره فى ويست ايندیز أو نيجيريا.

وغالبا، أُعْتُبِرَ العالم الثالث نموذجاً لدول الكومنولث البيضاء.

ولقد استغرق بناء العديد من المسارح قرابة العشرين عاماً. وبدأ مهرجان اونتاريو ستراد فورد فى سنه١٩٥٣ The Ontario Stratford Festival ثم تلاه مركز مسرح ما نيتوبا فى ١٩٥٨ Manitoba's Theatre Centre ومدرسة المسرح القومى سنه١٩٦٠ the National Theatre School، ومسرح هاليفاكس نبتون

سنه ١٩٦٢ Halifax's Neptune Theatre، ومسرح فانكوفر سنه١٩٦٣The Vancouver Playhouse ، ومسرح قلعة ادمونتون سنه١٩٦٥ Edmonton's Citadel Theatre وتبعه مسرح الريجينا جلوب سنه ١٩٦٦ The Regina Globeثم مسرح كالجارى سنه١٩٦٨ Theatr Calgary . وقد بدأ اتحاد المسرح الاليزابيثي الاسترالى فى سنه ١٩٥٤ The Australian Elizabethan Theatre Trust ثم فى سنه ١٩٦٨ بدأ كل من مسرح الميركورى The Mercury Theatre وأوكلاند Auckland ثم تبعهما مسرح ساحة كرايستتشيرش فى ١٩٧٢ Christchurch's Court Theatre ومسرح الماركت بجوها نسبيرج Johannesburg's The Market والذى بدأ فى سنه ١٩٧٦. وحتى الآن لم توفر ترينيداد Trinidadمسرحا يقدم الدراما الجادة - بالرغم من توفر ساحة البنك القومى- وظلت مشكلة البحث عن ساحة لتقديم العروض المسرحية قائمة منذ الخسينات وحتى الآن. ولقد بدأت العديد من المسارح الجديدة، مثل مسرح خطيرة تريفون رون Trevor Rhone's Barn Theatre فى جامايكا تفضل الجهود الفردية للكتّاب الدراميين. ولأن المسرح عادة ما يتطلب دعما جماعيا فقد ارتبط بزوغ دراما الكومنولث بالقومية .

ولذا فقد تباطأ تطور الدراما الهندية باللغة الانجليزية عن نظيرتها باللغة الهندية او باللغات الاقليمية الأخرى. وربما يقع أفضل مسرح فى الهند فى بنجالى والتى تميزت بوجود تقليد ثقافى حديث نشط لمدة قرن حتي الآن والذى كان مركزه مدينة كالكتا.

ومن أحد المظاهر اللافتة للنظرفى الدراما الحديثة خلال سنوات ما بعد الحرب هو اشتراك مؤسسة روكفلر والتى دعمت الحركات المسرحية الجديدة بحماس شديد. وقد نال سوينكا جائزة روكفلر وذلك لقيامه بعمل بحث عن الطقوس الأفريقية والذى قدمه فى إطار درامى. كما قدمت مؤسسة روكفلر الدعم المادى لدراسة الدراما فى الولايات المتحدة وفى تدريب مظاهر المسرح على يد كل من ديريك والكوت، سليد هوبكنسون والممثل إيرول جونز Errol Jones وجورج ويليامزGeorge Williams (وهو فنى الاضاءة الوحيد فى ويست إينديز).

كما ذهب دعم مشابه للمسرح الهندى إلى مسرح قومى يُقَدم باللغة الهندية فى نيودلهى. إن دور المؤسسات الامريكية فى دعم الثقافات الخاصة بالدول الجديدة أثناء فترة الحرب الباردة يحتاج لمزيد من الدراسة العلمية الواعية. وأينما نظر المرء فلسوف يجد أن هناك بعض الأموال الامريكية تدعم المشاريع الثقافية دون أن يكون هناك هدف سياسى واضح سوى إظهار النوايا الحسنة لأمريكا وتحسين صورتها وسط فئة المثقفين والفنانين.

ويرتبط ظهور الدراما الانجليزية البعد كولونية بالتأثير الثقافى للولايات المتحدة أثناء العشرين عاما الأول لما بعد الحرب العالمية الثانية. وكما كان لامريكا التأثير التحديثى عبر الكومنولث حيث تدفقت الأموال الجديدة و التكنولوجيا الجديدة والأفكار الاجتماعية والثقافية والسياسية الجديدة ارتبطت أيضا نشأة المسرح الما بعد كولونى بالتحديث فى النماذج الدرامية نفسها وفى خلق طبقة متوسطة متدفقة جديدة وغالبا

متأمركة والتى تستطيع بدورها ان تدعم المسرح المحلى الجاد.

لقد تم الاعتراف بدور الولايات المتحدة فى الثورة الثقافية والاقتصادية التى حدثت فى الكومنولث، فى مناطق مختلفة . وقد تضمن ذلك الإمداد بالنماذج البديلة للشعراء والكتاب الدراميين؛ والتحولات الاجتماعية التى جرت فى الويست إينديز؛ وبعثات الجامعات الجديدة؛ أى الأعتراف بوجود تقاليد أدبية قومية أخرى غير البريطانية؛ وأرتفاع المستوى الاستهلاكى من خلال تقليد أساليب الحياة الامريكية التى تُعْرَض من خلال شاشات التليفزيون والأفلام السينمائية؟ وانتشار الإدعاءات التحررية الحديثة.

وكذلك انتشار الاتجاهات الاجتماعية والثقافية الجديدة من خلال توزيع الدوريات والكتب الامريكية عبر دول الكومنولث؛ بالإضافة إلى وجود الأعمال التجارية الامريكية وهذا فضلا عن وجود المحاضرين الجامعيين والخبراء. ومؤخراً قدم المسرح الامريكى البديل وخاصة المسرح الحى النموذج المحتذى به.

وقد جاءت المرحلة الأولى من دراما الكومنولث بعد الكولونية مقابلة للتقليد الأدبى الحديث المتأخر والذى كان شائعاً لكل من الجامعات الامريكية والبريطانية فى الخمسينات. وقد قرأ الكتّاب الدراميون والذين ولدوا قرابة سنه ١٩٣٠ والذين درسوا الانجليزية فى الجامعات أثناء أوائل أو منتصف الخمسينات هيكلاً كاملاً من الادب الدرامى بداية من المسرح الاغريقى والروماني ومرورا مسرحيات الأسرار الانجليزية التى ترجع إلى أواخر العصور الوسطى ومسرحيات الأخلاق هذا بالإضافة إلى المسرح الاليزابيثى والجاكوبى ومسرح عودة الملكية. ثم قفزوا للعصر الحديث عندما اتسع

المنظور وأصبح عالميا بداية بابسن، ستراند بيرج، عصر النهضة الايرلندى، ت.س اليوت وذلك قبل التحول إلى أحدث الصيحات المتناقضة لدى بريخت ومسرح العبث.

وقد أتخذت مسرحيات كل من وول سونيكا وديريك وولكوت مساراً مشابها ألا وهو تأثر يظهر بصورة مستمرة في استخدامهم للشعر والدرامي وفي أنهم، شكسبير وبن جونسون واليوت، قد جمعوا بين كونهم شعراء وكتّابا دراميين.

ولقد تمثل ذلك فى مسرحية وولوكت الشكسبيرية "هنرى كريستوف" Henri Christophe ومسرحيتة السينجية (نسبة إلى سينج) "البحر فى دوفين" ثم التأثيرات المتنوعة لكل من بريخت والعبثية كما حدث فى مسرحية "حلم فوق جبلاية القرود". وقد تلت مسرحية سوينكا الجونسونية (نسبة إلى جونسون) "الاسد والحلية" "The Lion and the Jewel" مسرحيته السينجية " ساكنو المستنقع" the Swamp Dwellers" ثم مجموعة من المسرحيات السياسية الساخرة البريختية ومثل رقصة الغابات "A Dance of The Forests" والطريق The Road واللتان انضمتا للنظرية الاليوتية بوجود جوهر طقسى دينى وغموض فى الدراما. وتجمع مسرحية مثل حصاد كونجى Kongi's Harvest بين كل من اليوت وبريخت مع لمسات من الهزل العبثى كما جمع أيضا هذا المزيج فى مسرحية "مجانين ومتخصصون" Madmen and Specialists

وبينما كانت مصادر سونيكا فى الطقوس اليوروبية دائما موضوع التأمل، لاحظ توماس ويتكار Thomas Whitaker أن سونيكا كان يقدم فى مسرح البلاط

الملكى بلندن أثناء الفترة التى كانوا يقومون فيها بالتجارب على استخدام الأقنعة لبث حالات من النشوة بين الممثلين؛ كما ذكر العلاقة الممكنة بنى مسرحية "الطريق" ومسرحيات مثل كل بنى آدم "Everyman، بير جينت Peer Gynt وفى انتظار جودو Waiting For Godot. وهذا لا يعنى أن كل من والكوت وسونيكا كانا مجرد أغصان جديدة نبتت فى شجرة التقليد الدرامى الأوروبي؛ ولكن توضح قبول المحدثين لكل من المسرحيات الحديثة والقديمة حيث أمدت كل من سونيكاو والكوت وآخرين من الدول الجديدة بنماذج يكتبون عنها أو بأشكال تفيد فى تقديمهم لمجتمعاتهم.

لقد ثَبُتَتْ سذاجة هؤلاء الذين أرادوا نشأة مسرح قومى جديد من خلال جذور محلية وان يطوروا مسرحاً محلياً مفترض الوجود كمن يريد أن يبنى طائرة نيجيرية أو هندية او استرالية باستخدام المعرفة التقليدية القبلية السانسكريته أوالابوريجينيه وحدهما. إن المسرح كما نعلم غربى فى الأساس وأن تقديم دراما هندية تقليدية خارج السياق الاجتماعى المعتاد يتطلب مراجعات جذرية فى النصوص والتقديم و الطول وكذلك الهدف. وبالفعل توجد بعض المسرحيات الافريقية التقليدية ولكن كى تُقَدَّم أمام جمهورغير قبلى فهذا يحتاج إلى مراجعات كبرى. تبدأ الدراما الجديدة بما يمكن أن يقبل كدراما معاصرة ثم يبدأ العمل على صبغه بطبيعة اصحابه من خلال الإستخدام المتزايد لما هو محلى حتى يتم إرساء القواعد لتقليد جديد. ولكنه لا يمكن أن يرجع إلي بعض التقاليد المثالية لفترة ما قبل الكولونية- أى تقاليد مفترضة يحتمل أن تكون نتاجا لعلماء الانثوبولوجيا الأجانب ومزجا من التقاليد التى جلبها القوميون. إن دولة

جديدة تعني ثقافة جديدة والتى لا تحيا فى العالم المعاصر إلا من خلال تكييفها للتحديث لأحوالها المحلية سواء فى الصناعة، التركيبات الأجتماعية أو المسرح. يجب أن تساير العالم المعاصر وإلا تراجعت إلى المحلية البالية التعسة للمستعمر. وفى نفس الوقت غالبا ما يوجد تقليد بديل كما هو الحال فى مسرح المنطقة الافريقية الجنوبية، و مسرح يوروبا المتجول وحتى أفضل مسرحيات لست فيليج فى ترينيداد حيث يتطور مسرحا شعبيا وإما أن ينشر مسرح الصفوة أو يحول تدريجيا نفسه فيقرب من مستويات العرض المحترفة.

وعندما بدأ سوينكا وولكوت فى كتابة المسرحيات، كان الراديو مكانا مهما للعرض؛ وكانت توجد مسارح محلية قليلة (سواء فى انجلترا، نيجيريا أو ترينيداد). أكثر مما هو عليه فى الوضع الراهن. ولم تقدم الدراما الحديثة بطريقة ثابتة فى محطة الـ ب.ب.س البرنامج الثالث ولكن كُتبَت المسرحيات خصيصاً للإذاعة وكان من كتّابها لويس مكنيس Louis Mcneiceديلان توماس Dylan Thomas وآخرون. وغالبا ما قدمت المسرحيات الأولَ لـ والكوت مثل مسرحية هنري كريستوف Henri Christophe فى الراديو وكانت "مسرحية هنرى الأخير Henri Dernier مسرحية إذاعية متأثرة بأسلوب ديلان توماس.

وكذلك مسرحية سونيكا "كامود فوق الاوراق "Camwood on the" Leaves كانت مسرحية إذاعية فى الأساس والطريقة التى تداخلت فيها المشاهد فى مسرحية "الأسد والحلية" وبعض المسرحيات الأخرى تعطى الانطباع بأنها قد كُتِبتَ خصيصاً للإذاعة.

وفى العـالـم الكولونى حـيث تكون الموارد ، والتـعليم المتطور ، القـيـادة المحليـة والأقتـراب من السلطة محـدودة لا يوجد تخـصـيص للعمل كـمـا هو الحال فى العـالم الحديث؛ وكـان من الشـائع للمـثـقـفين أن يصـبـحو قـادة سـيـاسـيـين ومـدرسين وفـنانين مبدعين وصحافيين. وقد حدث أواخر الفترة الكولونية ومسرح الكومنولث المبكر حيث أسس الكاتب الدرامى فرقة مسرحية، كتب وأخرج ومثل فى المسرحيات وعمل أيضا كناشر وجامع مال مراجع ومنتج.

ويُنْظَر ويمكن اعتـبار حياة ديريك والكوت نموذجا للجهود الذيُ بذلَت بغرض خلق مسرح. فى سنه١٩٥٠ كان أحد مؤسسى نقابة سانت لوتشيا الفنية، والتى قدمت مسرحيات هندية غربية وكلاسيكية وانجليزيه حديثة وأوروبية وأقامت معارض فنية وحفلات موسيقية. بالإضافة إلى مسرحيات ديريك والكوت قدمت النقابة العروض الأولي لآخيه التوأم رودريك Roderick ومؤلفين محليين آخرين؛ وكانت أول فرقة تتجول بعروضها المسرحية المحلية إلى الجزر الأخري. وعند انتقاله إلى الجامعة الحديثة الإنشاء فى ويست انديز فى جامايكا ، تولى ديريك والكوت رئيس جمعية الدراما بالجامعة وكان واحداً من الكتَّاب الدراميين وهم ايرول هيل وسليد هوبكنسون واللذان كونّا فرقةَ مسرحية صغيرة وقاما بالإخراج والتمثيل فى مسرحيات كل منهما الآخر فى المدراس والملاهى الليلية والمسارح غير المألوفة. وعند أثر تكليفه بمهمة بالكتابه للمهرجان التاريخى فى يوم أفتتاح الاتحاد الفدرالى الهندى الغربى فى سنه ١٩٥٨ ،

انتقل والكوت إلى ترينيداد ، حيث أصبح ناقدا دراميا منتظما في الصحف المحلية، وقام بإنتاج مسرحياته بمساعدة أصدقائه. وفى سنة ١٩٥٩بدأت ورشة مسرح الترينيداد بتدريب الممثلين. فى سنه ١٩٦٤ قدمت عروضاً عامة ولأول مرة وفى سنه ١٩٦٦ قدمت أول موسم لها فى مسرح الباسمنت فى أحد الفنادق، وكانت مساحة المسرح تسع جمهورا يبلغ عدده من ٦٠إلى ٩٠ فرداً حسب مساحة منطقة التمثيل المطلوبة للمسرحية.

وكانت هى الفرقة التى كتب والكوت لها كلاسيكيات الهندى غربية مثل "حلم فوق جبلاية القرود" ، الكرنفال الأخير The Last Carnivall "وآه بابليون" OBabylon وقدمت أيضا مسرحية جوكر شبيلية The Joker of Seville والتى طافت الجزر وقدمت فى نيويورك وكندا. ولم يكن لها مستقر ثابت باستثناء بعض وسائل الراحة والمبيت المؤجرة بطريقة مؤقتة. وكمؤسس ومخرج فنى أختار والكوت المسرحيات وغالبا ما قام بكتابتها وإخراجها ورسم المناظر وأختار المسارح التى تعرض عليها ثم جمع المال ووجد الكفلاء وكتب نصوص الدعاية وفي الجرائد المحلية وأحيانا كان يقوم بكتابة العروض النقدية والبرامج وتنظيم الرحلات وكذلك إقامة الورش الفنية كما قام بالمفاوضات المالية والتى تغطي أداء ممثلى الورش الفنية المسرحيين فى مسرحيات للأذاعة والتليفزيون المحليين. وقد قام بتدريس الدراما فى المبنى الرئيسى لجامعة ويست اينديز فى سانت اوجستين وذلك فى بعض أوقات الصيف. وتكونت فرقة ورشة ترينيداد المسرحية من بعض الهواه، والممثلين بلا أجر والذين كانوا يقومون بأعمالهم الخاصة فى الصباح وكانوا يقومون أيضا ببعض الرحلات

عبر البحار ويحضرون الورش الفنية لمدة ليلتين أو أربعة ليال فى الأسبوع وكان ذلك فى الفترات التى تقع بين مواسم تقديم المسرحيات. إن مثل هذا الهرم المقلوب حيث يقف كاتب درامى فى القاعدة حاملاً فرقة مسرحية كبيرة فوق كتفيه لم يكن مستقرا ولم يكن مثيراً للدهشة أنه بينما كانت فرقة ورشه ترينيداد المسرحية فى ذروة نجاحاتها حيث كانت تؤدى لمدة ستة اشهر فى العام الواجد ما لبثت أن أنهارت وذلك عندما تركها والكوت وانتقل الى الولايات المتحدة بينما حاولت فئه قليلة من الممثلين أن يواصلوا العمل بلا مخرج أو درامتورجي أوكاتب درامى أو ناشر أو جامع أموال.

ويمكن أن تقص بعض القصص المشابهة للمسرح الحديث المبكر فى بعض دول الكومنولث الأخري. قام سوينكا بتشكيل وإخراج بعض فرقه المسرحية الخاصة حيث وجد المسارح والأموال وقام بالتدريب للممثلين وقام أيضا بنشر بعض المسرحيات من خلال دار نشر مبارى. . ووفقا لأقوال كل من سيباستيان بلاك Sebastian Black، بروس ميسون Bruce Mason وميرفين طومسونMervyn Thompson كان سوينكا يجيد كل الحيل المسرحية فى نيوزيلندا فى الستينات واوائل السبعينات.

ويمكن القول بأن الفترات الثانية والثالثة من دراما الكومنولث الحديثة وقعت فى منتصف الستينات وأوائل السبعينات. وتميزت المرحلة الأولي، كما أظهرت أعمال كل من والكوت وميسون وسوينكا وجيمس رينى وجورج ريجا فى كندا، بالكتابة الدرامية الثقافية الراقية والتى استخدم فيها كل ما هو محلى من موضوعات، وأماكن، واساطير وأنماط الشخصيات ولغات والتأسيس علي ما شعر الكتاب أن له صلة

بالمسرحيه الانجليزي والأوروبي الحديثين - أي القيم الحداثية والانسانية وكان لايزال مسرحاً أدبيا. أما المرحلة الثانية فقد شملت التعاون بين التيارات السائدة آنذاك مثل جينيه وبيكيت وبريخت ومسرح البعث كما ظهر فى مسرحيات مثل "بوزمان ولينا" لـ فيوجارد "Fugard's Boesman and Lena و"الطريق" لسوينكا" و "حلم فوق جبلاية القرود" لـ ووالكوت. وتميزت هذه المسرحيات بجرأتها وبكونها تجريبية وواعية بقواعد التمثيلى وأعراف المسرح وبعبثية استخدام التناقضات ووجودية التشكيك في معرفة الحقيقة والبحث عن الهويات. إن تقديم ورشة والكوت لمسرح ترينيداد مسرحيات كتبها يونسكو وجينيه و سوينكا وبروفات لـ فى "فى انتظار جودو" يعنى تقديم ما شعر الكاتب بأهمية التى كان يؤثر بها الكتَّاب الدراميون في بعضهم البعض. ويعد فيوجارد مثالاً آخراً على ذلك. فقد كانت مسرحية فى انتظار جودو النموذج بالنسبة لفيوجارد وحتى أيضا مسرحية "الجزيرة The Island ؛ وقد تأثر فيما بعد بـجيرزى جروتوسكى Jerzy Grotowski وتيارات مثل إشتراك الممثلين فى كتابة وابداع أدوارهم أكثر من مجرد حفظهم لأسطر الدور المكتوبة.

وتمثلت المرحلة التالية فى تأثير المسرح البديل أو مسرح البعيد عن برودواى على المسرح الانجليزى لما بعد كولونى وخاصة فى كندا ونيوزيلندا وجنوب افريقيا واستراليا: ويمكن الرجوع إلى المراجع مثل المسرح الامريكى البديل لتيد شانك Ted Shank's American Alternatine Theatre(4) ولكن، كما تثبت تحولات المسرح الحى The living Theatre أو بيتر بروك Peter Brook، فسرعان ماتحول ذلك الى تيار من التيارات الدولية والتى ظهر ممثلوها في الهند وإيران وشمال

إفريقيا. فتكون مسرح آلاماما ALA Mama Theatre في ميلبورن وفروع أخرى، مثل فرقة الريد مول في نيوزيلندا The New Zealand Red Mole Company والتي تبنت خطة تحولات خاصة بها في المحافل العالمية. وربما كان كل من اليكس بوزو وجاك هيبرد Alex Buzo and jack Hibberd هم أشهرالكتأب الاستراليين لهذه المرحلة. ويعد كل من مسرح السوق الجنوب افريقى ومسارح الفضاء، the South African Market and Space theatres واللذان تأسسا إبان السبعينات، جزءاً من هذا التيار. وتحتوى بعض خصائص مجتمعات المسارح (والتى لا تزال موجودة فى بعض الفرق المسرحية النسائية مثل فرقة الجامايكية سيترين The Jamaican Sistren) على خلق عمل مسرحى بطريقة جمعية حيث يتم التركيز على الثقافة الشعبية وأساطيرها أكثر منها على الثقافة الراقية والمزج بين الهزل والجد واستخدام كلمات القسم، والخشونة والعنف فوق خشبة المسرح كما لو كان لازما إحداث نوع من الصدمة للجمهور بغية شد إنتباهه. ومن بين هذه الخصائص أيضا استخدام الكليشيهات (الانماط) ونماذج المعارضة واسلوب مرئى راقى للعرض والذى يتخذ فيه الجانب المرئى شكلا مجازياً، فحل النثر مكان الشعر. وقد بدأ تطور مسرحيات جورج ووكر من هذة النقطة واستمرت فى الكشف عنها. وبما أن النموذج المتاح كان أمريكيا وخاصة مسرحيات سام شيبرد Sam Shepard فقد كان أحد اهتمامات الكتَّاب الدراميين لهذه الفتره هو فضح زيف المجاز وعلم الأساطير الامريكية، كطريقة للتشكيك في العلاقة بينها، على سبيل المثال، وبين كندا ونيوزيلندا. فى أول الأمر نُظِر إلى الليبيرالية الاميريكية، وما تؤكده من تأكيد الذات

واكتشافها وبريق ثقافة العامة والتغير المستمر والمخاطر، بأنها عمليه تحرير ولكن سرعان ما تحولت إلى نوع من الإمبرالية الثقافية الجديدة التى تُصَدِر سلوكيات تتناقض مع الموقف فى الدول الأخري. فقد كشفت مسرحيات تريفور رون Trevor Rhone عن خطورة الجذب الامريكى لأهل جامايكا وكذلك حذر ووكر فى مسرحية صالون بغداد Bagdad saloon من عدم ملائمة الأساطير والأتجاهات الامريكية لـ كندا.

تثير مسرحية " مرثاة فورسكن" لـ جريج ماكى Greg mcGee's Foreskin's Lament الكثير من التشويق لما تناولته من موضوعات. فقد صورت التغير الكبير الذى حدث فى مجتمع نيوزيلندا حيث إبتعد دارسو التعليم الجامعى الجدد والطبقات المتوسطة المدنية الأكثر تطوراً عن الرياضة والتى كانت تمثل الدعامة الاجتماعية التى توحد المجتمع الذكورى الأبيض وتبنوا بدلا منها اهتماما بالفنون، وقبول بحقوق الماو Maori وحقوق المرأة، وهو نوع من التقدمية التى عكست بدورها التغيرات العالمية لفترة الستينات. وتنتهي المسرحية المرثية الإتجاهات الجديدة التى تلقاها فى دراسته الجامعية حيث باعدت بينه وبين اصدقائه الرياضيين فى النادى. وكان من بين النماذج الجديدة المتاحة الكتَّاب الدراميون الامريكيون وخاصة مسرحيات سان شيبارد Sam Shepard. وتعد المرثاة نفسها واحدة من المونولوجات الطويلة التى تنفى الماضى وتحمل خصائص مكثفة من الدراما الامريكية التى تبدو فيها الشخصيات كما لو كانت تكتب قصة قصيرة تمزج بين الطبيعية والتعبيرية. بالاضافة إلى ذلك فإن هذا المونولوج يشبه ما يمكن ان نسمية لحن شبرد المنفرد. وتستمر مرثاة فورسكن فى التناول التهكمى الساخر للقوالب القومية فى مسرحيات نيوزيلندا وكذلك

المسرحيات الاسترالية، وهو تقليد انتهجه ويليامسون وروجر هول ولكن النهج الذى سارعليه ماكى حيث تأثر بشيبرد من خلال إستثماره للأساطير القومية بمزجها بما هو رمزى كى يبدو ما هو طبيعى المذهب اكبر واشمل من الحياة نفسها، وفى وعى كامل يلفت إليه الأنظار كنوع من الفن. وكما هو الحال فى مسرح شيبرد فهناك نوع من الفهم والتعاطف مع ما تم رفضه وكآن الطبيعية السوسولوجية تعامل كأسطورة بينما تُؤكّد أسباب وجودها في الماضى. وقد نقل ويليامسون وهول القوالب الأكثر قدما الى الطبقة التقدمية المتوسطة الجديدة وذلك لأغراض كوميدية تهكمية ساخرة تمتزج بحنين إلى بعض الحقائقٍ الأولي، ولم يهتم ماكى بالكوميديا الاجتماعية ولم ينتابه أى حنين إلى التحيزات القديمة ولكنه كان يحاول التعرف على أخطاء وعيوب الألتصاق بنموذج أو بطراز قومى خاصة وقد انتهى عصره، ولكنه أيضا كان على وعى تام بجاذبيات هذا الطراز.

وقد بدأت المرحلة الرابعة للدراما الما بعد كولونية منذ فتح الثقافات القومية الجديدة أمام النساء وسكان البلاد الاصليين والمهاجرين الجدد كما يظهر ذلك فى المسرحيات الكندية لـ كارول بولت Carol Bolt، شارون بولوك Sharon Pollock جوديث طومسون judith Thompson وماريا كامبل Maria campbell أو فى استراليا فى مسرحيات دورثى هيليت Dorothy Hewlett وألمدى جروين Alma de Groen أو فى نيوزيلندا من خلال هون توار Hone Tuwhare وأبرينا تايلور Aprina Taylor. وبالرغم من أن جذور مسرح المنطقة الجنوب إفريقية لفترة

الشمانينات تكمن فى نظريات أ. بوال A. Boal وحركة الوعى الاسود The Black Consciousness إلا آنه يمكن أن يُنْظَر إليه فى خط موازٍ لبعض المحاولات الأخرى لاهل البلاد فى خلق مسرحهم الخاص بأساليبهم الادائية الخاصة ومناطق تقديم العروض.

من بين مشاكل استعمال المقارنة العامة الفضفاضة هو عدم انطباقها علي بعض الكتّاب. فكيف ينطبق ذلك علي كاتب الثمانينيات الاسترالى العظيم ستيفن سويل Stephen Sewell ؟ وماذا يمكن للمرء أن يفعل بمسرحيات غرب الهند، على سبيل المثال، مسرحيات مصطفى ماتورا Mustapha Matura وفرد داجويار Fred D'Aguiar، والتى كُتِبتَ و أُنْتجتٌ فى لندن؟ ومثلها مثل الرواية فى الفترة المابعد كولونية فإن دراما الكومنولث وتحت مسمى التعدد الثقافى تعتبر نباتاً حيويا يضرب بجذوره فى حقول الأدب الانجليزى والامريكي. وكلما ازدادت جودة دراما الكومنولث، كلما ازدادت المشاكل الخاصة بالتزمين من خلال الاسلوب والأفكار والتأثيرات.

ومثله مثل الفنون الأخري، يجب ان يتغير المسرح ليجدد نفسه ويتوقف هذا التجدد على ما وصفه شكسبير بعكس صورة الزمن. وإذا كانت دراما الكومنولث من وجهة النظر العالمية لا تزال غير واسعة الأنتشار، فقد ذاع صيت العديد من كَتَّابها مثل سوينكا، والكوت، ويليامسون وفوجارد. وقد تم تقديم بعض العروض دوليا كمسرحيات الجنوب الافريقى مثل "ايجولي" لـ ماتسيميلا ماناكا (١٩٨١) Matsemela Manaka's Egoli و"وزا البرت" (١٩٨١) (مبونجنى نجيما،

Barney ويارنى ســــيـــمـــون Woza Albert by Mbongeni Ngema,
Simon وبيرسى متاو Percy Mtwa وفرقة مسرح ملتقى الطرق الذى قدم مدينة صوفيا ١٩٨٨ Sophiatown .

وتوجد الآن مسارح مستقرة ووعى متزايدة بتاريخ المسرح المحلي. وكما أظهرت مسرحيات وبليامسون وروجر هول وعروض بياتر ديرك أويس Pieter - Dirk uys فى جنوب افريقيا يوجد الآن وفرة من المتعلمين من الطبقة المتوسطة والذين يدعمون المسرح وخاصة عندما يتناول هذا المسرح مشاكلهم. وقد أظهركين سارو - ويواKen Saro-wiwa وآخرون كيف أتاح التليفزيون الوسائل لكى يصل بها لاكبر عدد من الجماهير.

ولقد أثبتت مسرحيات ووكر ونورا Walker and Nowra وجود جمهور للدراما الطليعية وذلك منذو السبعينات بعد ان أقتصر وجودها على مراكز مثل نيويورك وباريس. فلم تعد الدراما الجادة بدعة جديدة فى كالجارى وريجينا وميناء اسبانيا أو كرايست تشيرش فقد أصبح لها أتباع ومكانة معروفة فى الفنون القومية. وإذا كانت التيمات العادية للفترة التالية مباشرة لما بعد الكولونية، والتى تمثلت في الاحباطات السياسية والهوية القومية والصراع الثقافى وكذلك التأكيد الثقافى قد تخطتها الموضوعات الجديدة فإن العديد من الموضوعات الجديدة تعتبر تنويعات علي الإهتمامات السابقة بعد أن بدأت النساء والسكان الأصليون والمهاجرون وجماعات أخري كانت مهمشة في الوعى القومي من قبل، بدأت تطالب بدورها في المسارح القومية الجديدة أحدى طرق التمييز بين فترة ما بعد الكولونية والكومنولث هى وجود

هذه الأهتمامات الجديدة، والتى تحدت أساطير الهوية القومية والتى تشكلت فترات الكولونية المتأخرة والاستقلال المبكر. وفى مسرحيات الكاتب الدرامى آما آتا ايدو Ama Ata Aidoo من غانا نرى الصراع متجليا فى موضوعين كان الأول التأكيد الثقافى المعادى للكولونية وذلك فى الفترة المبكرة والأخر كان التنبؤ برد الفعل النسائى ضد النظام الذكورى والذى كان جزءاً من الاسطورة القومية فى التقاليد الافريقية وعلى هذا الأساس يمكن أن تُعَّرف الما بعد كولونية بانها الأوهام المحطمة للوحدة القومية والتى سبق تهميشها من قبل.

وإن من دواعى أسفى اننى لم أجد مكاناً فى الكتب التى كتبتها مؤخراً وتلك التي قدمنها للعديد من المؤلفين الذى يستحقون الذكر. ويعد ذلك فى حد ذاته إشارة للتطور السريع للأدب الانجليزى فى فترة الما بعد كولونية. وأود ان أذكر هنا كاتبين دراميين أثارا اهتمامى ولكن نادراً ما ذكرهما النقاد وهما يوليسا أمادو مادى Yulisa Amadu Maddy من سيراليون وفرانسيس إيبيجر Francis Ebejer من مالطا.

ولقد أصبح مادى جزءاً من المسرح البريطانى المتعدد الثقافة وكانت مسرحياته تنشر سِراً. وكان ايبيجر، وهو يكتب باللغتين المالطية والانجليزية، مادة بحث للعديد من الابحاث الاوروبية ولكن ينتظر أن يكتشفه العالم الثقافى المتحدث بالانجليزية.

الفصــل الثــانى

اســـــترا ليا

Margaret Williams

مارجريت ويليامز

استراليا

Margaret Williams

مارجريت ويليامز

شهدت الثلاثون سنة الماضية تحولا في المسرح الاسترالى.

وقبل أن تقدم الحكومة الدعم فى سنة ١٩٥٤ الذى تمثل فى إرساء اتحاد المسرح الاليزايثى الاسترالي، وهو نشاط مسرحى فى استراليا تمحور بين الأعمال الناجحة للمسرح التجاري الدولى التى عمل فيها النجوم من الخارج المسارح الصغيرة التى عمل فيها أنصاف الهواة وركز جهوده علي الدراما الشرعية والمسرحيات الاستراليه. وبحلول منتصف الستينات كان الدعم وقد وضع الاساس لفرق الدولة المسرحية المحترفة فى عواصم كل ولاية وكذلك داراً للاوبرا القومية وفرق الباليه ومعهدا للتدريب المسرحي، باسم م.ق.ف.د Nida (المعهد القومى للفن الدرامي) (National Institute of Dramatic Art), فى سدني. ولكن على الرغم من نجاح مسرحية

"صيف الدمية السابعة عشره ١٩٥٥ ، ومسرحيات أخرى أخذت موضوعاتها من واقع الطبقة العاملة وقمت لبضعة سنوات فيما بعد، فلم تستطيع دراما اصلية مزدهرة أن تملأ فراغات هذه المسارح الجديدة. فقد كانت المواسم المنتظمة التى تقدم فيها المسرحيات الاسترالية منذ سنه ١٩٦٦ (فيما بعد تحت إشراف م.ق.ف.د) فى مسرح شارع جين الصغير فى سيدني، وكذلك اساليب باتريك وايت المسرحية فى المرحلة

المبكرة اى منذ ١٩٦١ و ١٩٦٤ والانتاجات للمسرحيات المحلية التى قدمتها فرق الدولة، ما هى إلا إشارات تبشر بأن يصبح التيار المسرحى العام اكثر من مجرد منافذ للمسرح البيريطانى والامريكي.

وحدث التحول مع نهاية سنه ١٩٦٠ من خلال المسارح الجديدة "الجادة" وهى لاماما La Mama ومصنع برام Pram Factory فى ملورن ومسرح شارع نيمرود Nimrod Street Street theatre وهى مسارح بدأت بالكشف عن الاساليب المرنة للمسرح الامريكى والاوروبى الراديكالى ولكن ادى الالحاح و التأكيد على المباشرة والحميمية والتواصل إلى خلق اهتمام قومى عام. إن البحث عن الجذور التاريخية التى اتخذت اشكالا شعبية كما هو الحال فى الفودفيل والميلودراما، والميل نحو التقاليد، أدى إلى خلق سلاسل من المسرحيات الجريئة التى تكشف عن ماضى استراليا وكذلك حاضرها من خلال الكاريكاتير والموسيقى والرقص والفارص والنصوص الشديدة اللهجة والتى قد تصل إلى حد البذاءة اللفظية واحيانا عن طريق اشتراك الجمهور فى الاحداث،

وقد حدث ذلك خاصه عندما ضعف شأن حكومة محافظة ظلت متماسكة قرابة العشرين عاماً. وكانت اكثر المسرحيات لفتاً للانظار هى "أسطورة الملك أو مالي" "The Legend of King O'Malley" (١٩٧٠) لـ مايكل بودى Michael Boddy وبوب إبليس Bob Ellis. وهى تقدم صورة من الفودفيل عن رجل من رجالات السياسة الاستراليين والذى تتوازى عنده المعارضة للتجنيد الالزامى

أثناء الحرب العالمية الاولى مع الحماس الحالى للمجندين. الاستراليين فى فيتنام. وقد قُدمَت مسرحيات غنائية أخرى مثل "مليبورن الرائعة" (١٩٧٠) "Marvellovs Melbourne" من إنتاج برام فاكتوى، ومسرحية "مقتل دوق إدنبو" (١٩٧١) "The Duke of Edinbugh Assassinated" لـ بوب ابليس Bob Ellis وديك هول Dick Hall ومسرحية "فلاش جم فوس"(١٩٧٢) "Flash Jim Vousc" لـ رون بلير Ron Blair وتيرى كلارك Terry Clarke والتى تعد كوميديات مسلية حيث تم توظيف الخشونة فى الاسلوب والتقديم، ولكنها كشفت أيضا بطريقة ساخرة وأحيانا بقسوة عن التناقضات وأوجه النفاق للسياسات الإسترالية المعاصرة والمجتمع الاسترالي. وكانت الشخصية المميزة لهذه المسرحيات هى "أوكر" Ocker وهو الشخصية النمطية والتى تتميز بكونها صاخبة، مرتفعة الصوت، لا تفكر وساذجة ومبتذلة وتسمى بشخصية الـ "لاريكن""Larrikin" (وكان جميس دالتون هو أول من استخدم هذه الكلمة وكان جميس ليجسد فيها شخصية ضابط بوليس من مليبورن. استراليا يرلتدى المولد - وكان وقحاً مشاكساً مثيراً للمشاكل) (خاص بالمترجمة)

- والتى طالما وجدناها وبكثرة فى الكتابة الاسترالية والتى حولها الكتُاب الدراميون فى اوائل السبعينات ومن قبلهم الكاتب الدرامى بارى همفريها Barry Humphries إلى وسيلة للكوميديا العريضة والسخرية الاجتماعية. وفى طريقة الاعداد قاموا برصد إمكانيات جديدة من خلال تقديم مبالغات، واستعارات عامية جذابة طالما استبعدت باعتبارها ابسط من ان توضع فى كتابة درامية جادة.

وتعد القصة القصيرة لـ اليكس بوزو "نورم وأحمد (١٩٦٨) Alex Buzxo's "Norm and Ahmed" على سبيل المثال، حواراً بين رجل استرالى ينتمى إلى الطبقة العاملة وطالب باكستانى استوقفه مكان مهجور بعد منتصف الليل. وقد كشفت المناقشة التى دارت حول مجتمعيهما عن الاتجاهات المتكررة فى الجانين فتم التركز على التحيزات الطبقية والإقليمية وكذلك الموقف الدفاعى لشخصية نورم الاسترالى فى مواجهة كياسة أحمد الكبيرة. ولم يستطع الود السطحي أن يبدد التهديد الذى يفرضه المكان المهجور والتعصب الأعمى لـ نورم، ولذا صدم موقف نورم الجمهور وذلك عندما أفقد أحمد وعيه بالرغم من حتمية حدوثه. وقد صوّرت مسرحية جاك هيبرد النصف سيريالية وهى "الابيض ذو العجلات السلكية" (١٩٦٧) Jack Hibberd's white With Wire Wheels" عندما قدم نظير شخصية نورم من الطبقة المتوسطة من خلال تقديم لثلاثة من الشباب المهووسين بالسيارات، والبنات والمشروبات. وبينما قامت ممثلة واحدة بلعب أدوار البنات المختلفات، امتزج الشبان الثلاثة فى تشابه سلوكهم ولغتهم المضطربة وكذلك ميولهم واتجاهاتهم لتخرج صورة للفرد الذى لا يفكر وانما يساق مثله مثل السيارة التى يقودها ويعبدونها. وقد استخدمت ايضا المسرحيات المبكرة لديفيد ويليامسون بما فيها مسرحيتى "المنتقلون" (١٩٧١) The Removalists واحتفال دون (١٩٧١) Don's Party، نموذج أوكر للشخصية كى تكشف عن طبقات العنف وتحت السطح المحبب للعلاقات الاجتماعية الاسترالية.

وينظر إلي نموذج أوكر كنموذج قومى خشن ومحرج لكن لم تكن كل مسرحيات هذه

الفترة مجرد محاكات ساخرة كما افترض النقاد ذلك مؤخراً، فإذا بدأت الشخصية كنوع من الكارتون الساخر، اتتزع النقاد تفسيرات وتأويلات ترمز فى مجموعها إلى الفرد الاسترالى الاصلى ومجازيا الى الإنسان بصفة عامة. وتقدم مسرحية ديملولا ١٩٦٩ لـ هيبرد "Dimloola" Hibbdrd's تجسيدا لتناول أفطار فى حفل زفاف قروى حيث يمتزج الجمهور مع المؤدين. وكنوع من السخرية واحتفالية بطقوس اجتماعية استرالية، ترفض المسرحية الاحترام الذى يفرضة الفن وذلك من خلال رفض احد الصحفيين (والذى يشبه اسمه احد النقاد المحليين) والذى جاء لتغطية الزفاف باعتباره حدثا اجتماعيا. وقد أعادت مسرحيات هيبررد الشهيرة " ليه دارسى شو" (١٩٧٤) "The Les Darcy Show" وميلبا (١٩٧٦) Melba الوجوه الاسطورية الاسترالية فى القالب اللاركيني، حيث أعطى نجمة الأوبرا العالميه حيوية أرضية، وسوقية وسفه، وحول وفاة بطل الملاكمة الاسترالى إلى استعارة حادة تأخذ موقفاً مضاداً من الحرب. وفى مونولوجه الطويل "شطحة خيال (١٩٧٢) A Stretch of the Imagination حلق هيبرد شخصية ناسك فى الثمانين من عمره، مونك أوينل Mank O'Neill وهو يقدم نموذج الشخصية الاسترالية والرجل المهذب ذو الثقافة العالمية والذى يحيا ربما فى آخر يوم له فى كوخه يستعيد مقابلاته الجنسيه وغيرها حتى يتفهم العالم ونفسه بحلول الغسق.

ويستغل هيبرد كل الخصائص الشعرية لما هو عامى، لاعبا بالاستعارات المتوحشة ومبالغات الجروتسك، الطباق والنقاشات المليئة بالتورية وفى نفس الوقت الذي يسجل فيه تيارا خبيئا من وحدة المعدومين.

كمـا يركـز جـون رومـيـريك فى مـسـرحـيـتـه " العـالم الطافى" (١٩٧٤) John Romeril's The Flooting Worled على النمـوذج النمطى للشـخـصـيـة الإسـترالـيـة وهو "ليس هاردنج Les Harding" والذى أيقظت فيـه رحلة بحرية إلى اليـابان ذكرياتـه المدفونة عن أوقـات الحرب والأسر. وفى سلسلة من المشاهد الكوميدية والتـحولات السيرياليـة تختـلط الاحداث فـوق ظهر السـفنية كـالجلسـات الترفـيـهـية الاجبارية بماضى وذكريات "لس" حتى ينفجر فى مونولوج يتخلص فيه من آلامه القديمه وشعوره بالذنب.

ومـثله مثـل شخصية مونك اونيل لـ هيبرد يؤكد "لس هاررنج" بامكانية الأوكر ان يسمـو فوق ما هو مجرد المتعة والسخرية؛ فإن هدف روميـريل هوان يمنح الكاريكاتير الأول ذلك المخمور المتعصب والسوقى كما من الآلآم اكثر مما قد يتوقعه الجمهور عند رؤيته لأول وهلة.

وغالبا ما أدت فكرة ظهور الحياة والشخصيات المحلية على خشبة المسرح إلي اعتبار هذه المسرحيات كنوع من الكشف عن نسيج الحياة الاجتماعية الاسترالية، وهى نظرة رفـضـهـا مـعظم الكتـاب الدرامـيـون، وبالأخص اليكس بوذوAlex Buzo لمحدوديتـها المتـقلصـة. وفى مـسرحـيـات بوذو الأولى أصبح الأوكـر النمـوذج الاصلى لتجريد الانسان العصرى من انسانيته. وتكشف مسرحية "المقيد" (١٩١٩) Rooted عن شخصيته بنتلى Bentley ذلك الموظف الذى يحـيا فى مجتمع مجرد والذى لا يستطيع ان يتمـاشى مع مفردات ذلك المجتمع المليء بالصراعات والمتطلبات الملحة

والعاب قرى الجنسية لزوجته وأصدقائه. ويتمثل حنينه للتحرر من هذا المجتمع فى الصور التى تلاحقه وهى صور حنينه من الطبيعة مثل بركة صخرية أو تلك الشجرة الضخمة ذات الرمز الجنسي، وهى تنمو ضاربة بجذورها فوق سطح المنزل بجوار الشاطئ وذلك فى مسرحية "كورالى لاندسدون تقول لا" (١٩٨٤) Caralie Landsdowne Says No والتى يظهر فيها طائر يحلق فى الأفق فى نفس اللحظة التى يتعين عليها ان تختار بين حرية بلا اتجاه وبين ابقائها على زواج متعثر. وقد أسئ فهم المزج الذى استخدمه بوذو بين الأساليب والمستويات الخاصة بالمعانى وحيث أُعْتُبِرَ كاتب للكوميديا السطحية، بالرغم من ان مسرحياته الأخيره كانت اقل سخريه ولكنها ركزت على ضرورة والحاح الاختبار والالتزام وكان ثمن ذلك هو محاولة الوصول الى حل وسط مع المثاليات. وفى مسرحية ما كاسار ريف (١٩٧٨) Makassar Reef نجد مجموعة من المغتربين الاسترالين وهم يقضون بعض الوقت فى منتجع سياحى فى آسيا وقد أجلوا لحظات الاختيار فيما يخص الاماكن والشركاء بينما نجد على الجانب المناقض مجموعة من المنجرفين الطافين والذين يفضلون البقاء على هامش الحياة.

وكما هو الحال فى اعمال بوذو نستشعر إحساساً مليئا بالتورية وغير متعاطف مع ضعف الانسان من خلال صور مجازية رمزية جرئية (حاجز المياه والاكباس الكهربائية المتفجرة فى حجرة النوم بالفندق) واحد الاماكن المثيرة للعواطف (احد الاماكن السياحية الآسيوية وما يدور بها من تهريب للمخدرات). وتقع أحداث مسرحية المزرعة الهامشية (١٩٨٣) The Marginal Farm فى فيدچى، وهى ملجأ آخر للخارجين

وغير الملتزمين الاستراليين؛ واختيار الحاكمة توبToby بأن تُكْمل حياتها فى هذه المزرعة قد قُللَ من شأنه بما آلت اليه الشخصية فى نهاية المسرحية حيث أصبحت واحدة من تلك الزمرة الخارجة .

وقد أدى الحماس الجديد فى الاعمال الاسترالية فى كل من المسرح البديل ومسارح التيارات الرئيسية إلى انتشار الكتابة المسرحية فى السبيعنات . وقد عزز راى لولر Ray Lowler نجاح صيف الدمية السابعة قبل ذلك بعشرين عاما بإكماله لمسرحية ثلاثية الدمية The Doll Trilogy وذلك بإضافة مسرحيتين وهما "رهان الطفل" (١٩٧٥) ""Kid Stakes و"اواقات أخرى" (١٩٧٦) "Other Times" واللتان تظهران العلاقات فى الدمية فى السنوات الأولي.

وقد كتب بيتر كينا Peter Kenna وهو كاتب آخر من الكتَّاب الدراميين فى الخمسينات، ثلاثية الجزء الأولى منها وهو مسرحية "البوم كاسيدي" Cassidy Album وهى الجزء الذى يعد سيرة ذاتية، واكثر الاجزاء ثباتاً هو "هاردجاد" (١٩٧٣) والذى يُظْهر وعى أحد المراهقين الكاثوليكيين علي بحب شاذ. كما كتب جيم مكنيل Jim Mcneil وقد أحد كان مسجونا لوقت طويل، عدة مسرحيات مرحة ومؤثرة عن حياة السجن وتتضمن "حلوى الضفدع"the Clacolate Frog (١٩٧١).

و "الشراب القديم المعتاد" (١٩٧٢) The Old Familiar Juice وكذلك مسرحية "كيف تزرع حديقتك" ?Howdoes Yaur Gardon Grow ١٩٧٢

وفى مــونولوج زون بليـــد الإخــوة المســيــحــيـــون (١٩٧٥) "Ron Blair's monologue "The ChristianBrothers" يظهـر أحـد الوعـاظ المسنين وهو ينقل إحباطاته إلى أحد الفصول الدراسية التى لا تظهر إلا فى خياله.

وكان المصلح الجنسى الاسترالى المنحرف شيدلى Chidley هو موضوع مسرحية للكاتب جورج هتـشنسـون Grarge tlutchinson وهى "لا يوجد مكان للحالمين" "No Room For Dreamers" (١٩٧٩) ومـسـرحـيـة "شـيـدلي" (١٩٧٨) "Chidley" والتى كتبـتـها المادى جروين Alma de Green والتى صورت فى مسرحيتـها الأولى جوس آدمز شو (١٩٧٠) The joss Adams Show العالم الطفولى لأم مراهقة تسئ معاملة طفلها الصغير. وقد حقق ستيف جى سبيرز نجاحا على المسـتويين المحلى والعالمى فى مونولوجه "خطابة بنجامين فرانكلين (١٩٧٦) "The Elocution of Benjamin Franklin" والتى تسـجل عـلاقـة احـد المدرسين المسنين الشـواذ بأحـد تلامـيـذه. ولا يزال بعض الكتـاب الدرامـيين منذ السبعينات بالاضافة إلى بوذو وروميريل ودى جروين يكتبون للمسرح. وقد هجر جاك هيبرد ، وهو اكثر الكتّاب الدراميين ابتكاراً وتنوعا ، المسرح متعمداً ومعه آخرون حيث انتقلوا للعمل الاعلامي. والوحيد الذى لايزال يوظف امكانيات الكوميديا هو ديفيد ويليامسون الذي يستغل سذاجة وحيوية شخصية الأوكر وإن طورها حسب متطلبات العصر ويرجع سبب شهرته المستمرة مع الجماهير الاسترالية إلى فقدان التقاليد الاستراليه المبكر للإحساس بالمرح العام.

وقــد اثبت كل مـن بـاتريك وايت و دوروثى هيــويت، وهمــا مـن ابرز الكتّــاب الاستراليين، ان اسلوب تقديم اللاريكين الخاص بالشخصيات لا يتناقض مع المسرح الراقي والرمزية واللغة الراقية والمنظور الخاص للمسرح.

وقد بزغ وايت، وهو روائى استراليا الأول، ككاتب مسرحى فى اوائل الستينات بمسرحية "جنازة لحم الخنزير" "The Ham Funeral" (كتبت فى ١٩٤٧ وقدمت على المسرح فى ١٩٦١) وهى صورة سيريالية تعبيرية تصور التوتر القائم بين الفن والحياة ، من خلال بيت متهدم يرمز فيه الدور العلوى والدور السفلى إلى المثالى والحقيقى. وتدور قصة المسرحية حول احد المقيمين فى هذا المسكن وهو شاعر، وبعد ان يموت صاحب هذا المسكن يواجه هذا الشاعر المطالب الحسية لزوجة الرجل وكذلك مطالبه الروحية فى الحجرة العلوية المجاورة لحجرته وذلك قبل أن يترك المسكن لينخرط فى الحياة.

وتكشف مسرحية "الموسم فى سار سابير الا" (١٩٦٢) "The Season at Sarsaparilla" والتى كانت بعنوان "تمثيلية سولوربيا" "a Charade of Sulwrbia" ، الطقوس الدورية لثلاث عائلات استرالية عادية تعيش متجاوره فى ثلاث شقق صغيرة، ومرة اخرى نرى كاتبا طموحا يقوم بدور الكورس الراوى والذى يجب ان يتفهم ما يحدث من حوله لتلك العائلات. وفى مسرحية " روح مرحة" "Acheery Soul" وتقع احداثها أيضا فى مدينة سارسا بيرالا الاسطورية نجد كيف تجبر إحدى فاعلات الخير غير المطلوب ان ترى نفسها كما يراها العالم من حولها.

عمل البناء لقد ساعد البناء الأول ووسائل التقنية المسرحية التى استخدمها وايت في دفع الدراما الاسترالية إلى ما هو اكثر من مجرد واقعية سريحة الحياة فى الخمسينات. وقد عاد وايت إلى المسرح فى ١٩٧٧ بمسرحيته "ألعاب كبيرة" "Big Toys" وهى كوميديا مركبة تقع احداثها فى مجتمع سيدنى الراقى عندما تحاول احدى سيدات هذا المجتمع، التى تشعر بالملل، هى وزوجها المحامى ان يغويا رئيس اتحاد من الطبقة العاملة من أجل ان يخون مبادئة ومُثُلُة الاجتماعية. وكانت الشقة ذات المنظر الخلاب والذى يرى المحيط والسيارة الرياضية الفاخرة وانشغال سيدة المجتمع بالشئون السياسية من بين اللعب التى يلعب بها الاثرياء والاقوياء بالاضافة إلى اللعبة الكبرى وهي سماسرة السلطة أو القنبلة والتى يؤدى الُلَعب بها إلى تصفية الآخرين. وتعد مسرحية "سائق الاشارة" (١٩٨٢) "Signal Driver" اكثر المسرحيات الثلاثة ابتكاراً وهى مسرحية رمزية تقع احداثها فى احدى استراحات محطات الاوتوبيس التى تقع على الأطراف الممتدة لمدينة إسترالية. وفى صالتين من صالات الرقص المهجوره بصوررا يفى Ivy الفنان المثالى كما تصور ثيو فوكس Theo Vokes المرأة الحسية ومعاً يقدمان صورة عن ثقافة البيض الحالية على أرض ابو ريجينال القديمة. ونرى محاولتهما اليائسة بأن يلحقا بالأوتوبيس بدءاً من محطة الشباب حتى ينتهى بهما الأمر إلى آخر محطات العمر المتقدم. وبالرغم من سيطرة الصورة الرمزية على الشخصيات إلا إن الشخصيات كانت نموذجا أوليا للشخصية الاسترالية. وقد استغلت المسرحية كل ما هو محلى حتى النكات الاستراليه. وفى مسرحيات وايت تتخلص العالمية من المحدودية؛ فتنصهر الرموز الصريحة واللغة الراقية وحتى المجرد منها فى

ملاحظة ماكرة للمجتمع الاسترالية. لينتج عن هذا الانصهار والتلاحم تأثر واحتقار متذمر.

وقد استغلت دوروثى هيويت Dorothy Hewett رافداً آخراً من روافد الفكاهة الاسترالية الساخرة ومن البراجماتية الواقعية فى مَسْرَحة حرة تجمع بين الموسيقى والرقص والشعر واللغة المجازية الراقية والمليئة بالرؤية الشخصية المكثفة. لقد بدأت شاعرة وروائية ثم تحولت إلى المسرح فى سن متقدمة نسبياً، فأصبحت وجها من الوجوه المثيرة للجدل فى السبعينات وذلك من خلال كشفها عن الانثوية وديناميات وطاقات العلاقات الجنسية، وتؤرخ أفضل مسرحياتها وهى "كنسية بيرلاس" ١٩٧١ "The Chapel Perilous" المغامرات الخطرة لشخصية سالى بانر 'Sally Banner" وهى فنانه تعمل بالنشاط السياسى وهائمة روحانية، فمن عصيان صباها كطالبة مدرسية إلى أنثى مؤثرة فى منتصف العمر. وكما يحدث الكثير من أعمالها، فإن المسرحية ملحمية البناء؛ تجمع في خلفية تعبيرية ثلاثة رموز قدسية تمثل قوى الكبت فى حياة سالى مع كورس يصبح معا صريها فى مراحل مختلفة من حياتها فيما يشبه سلسلة من التحولات الكارتونية. وقد استخدمت مسرحية " حلوى وزهور من أجل دولّي (١٩٧٢) "Bon - bons And Roses for Dolly" والتى اتخذت ثلاثينات السينما زماناً لوقوع الاحداث، كليشهات هوليود لتكشف عن التخيلات والأحلام التى تعوض دولّى وأسرتها عن اوهام الحياة الواقعية؛ وغرق مونولوج طويل من ربة منزل غاضبة هي أولي بوليت Ollie Pullitl (النسخة الأنثي للأوكر)، طموحات دولى الى أشلاء، متحدثة فى صراحة عن الاجهاض واليأس فى عمر المرأة

على عكس ما تظهره هوليود من صور هلامية للغواية الانثوية. وفى مسرحية "قصة تاتى هولو" (١٩٧٤) "The Tatty Hollow Story" والتى تبدأ باجتماع عشاق سابقين لأمرأة خطرة كى يتلخصوا من ذكراها لكنها تتحول في نهاية الأمر إلي استرجاعها لحياة من قصص الحب. وتستعرض مسرحية "الماضى الذهبي" (١٩٧٦) "The Colden Oldies" الروابط المكبوتة والعداءات بين أجيال من الامهات والبنات أو الاخوات من خلال معالجة نفسة درامية. وبهذه المسرحيات الاولى خلقت هويت أقوى أدوار المرأة فى الدراما الاسترالية بينما ركزت مسرحيات هيويت الأخيرة على التقاليد الاستراليه التاريخية والخيالية والمرتبطة بالارض. تعد كل من مسرحيتى "مخالب القط" (١٩٧٤) "Catspaw" و"صليب باندورا" (١٩٧٦) Pandora's Cross مسرحيات غنائية من نوع الروك والتى تجمع بين مجموعة من الحوادث الغريبة، الحقيقية والخالية، من ماضى استراليا. والمسرحية التى أعيد تقديمها اكثر من مرة هى المسرحية الغائية "رجل من ميوكينيوين" (١٩٧٩) "The Man From Mukinupin" وتقع احداثها فى مدينة اسطورية حيث تخرب تفاهات النهار بخط متواز من عالم الليل، وتعرض بذلك مستويات المدينة النفسية العميقة. وفى مسرحيتها للأطفال وهما "الوادى الذهبي" (١٩٨١) "Colden Valley" و"اغنية كلب البحر" (١٩٨٣) "Song of the Seals"

تكشف عن قرب العلاقة الطبيعية والخيالية مع عالم الحيوان. ومثله مثل كل مسرحيات هيويت، هاتان المسرحيتان تجمع بين الموسيقى والرقص، الشعر والمجاز المثير للخيال مع مؤثرات مسرحية كبيرة وكاريكاتور رايبيليينى ومرح يسير على تقليد اللاربكينى المباشر.

واذا كانت الوقاحة والقومية اللاريكينية هى سمات السبعينيات فقد سيطر القلق والذعر والعالمية على الثمانينات . وقد رفض الكتّاب المسرحيون اللاحقون النمط المكرر للأوكر وما به من مهاجمة للمعتقدات ومن محلية وتحولوا إلى اكتشاف اساليب وتيمات عالية أكثر من تدعيم التقليد الاسترالى المُمَيز. وكانت النتيجة احتراما نقديا كبيرا لدراما الثمانينات، ولكن أيضا فقدنا الكثير من الابداعية والطاقة الخام والامكانيات الكامنة بغية الوصول الى اكبر عدد من الجماهير.

ولقد وصِفَ التغيير بان الدراما نضجت بعد فترة المراهقة اللاريكنيية ولكن وكالعادة فإن للاحترام ثمنا ما.

وقد هوجمت دراما اللاريكين مباشرة بواسطة أكثر الكتّاب المسيطرين على الكتابة الدرامية فى الثمانينات وهما لويس نوآرا وستيفن سيويل واللذان رفضاها لسطحيتها وانعزالها وعلي حد قول نورآرا: قال انها جزء من ثقافة تهتم بمجرد رسم ابتسامة كبيرة على صفحة الحياه؛ وقد رفض سيويل تصور هيبرد عن المسرح الشعبى الشائع ولم يعتبره سوى مسرحا يزيد قليلا عن كونه إقليميا هزلياً ، يرفض التعمق في الحياة الاسترالية ومكانة استراليا فى العالم. وبالرغم من رفضهما للاهتمامات الاخلاقية والاجتماعية التى تقرها الدراما الأولى ولتركيباتها المسرحية فإنة قبولهما لدى الجماهير بصفتها أبرز وجهين فى الثمانينات يعنى ان الجمهور قد مل وضاق من الكوميديا الصاخبة الفظة. ويتميز عمل نوآرا بما فيه من مواقف مكثفة متطرفة

ومشاهد الرعب والعذاب المروعين؛ كمايتميز سيمويل، والذى صنف كاتبا سياسياً، بكتاباته عن الاحساس بالذنب واليأس الذى يعترى الفرد. وقد اختلفت التفسيرات وتباينت التأويلات بخصوص الخط التناقضى بين الابتسامة المفترضة التى رسمتها مرحلة السبعينات وبين ما اطلق عليه هيبرد "بالجدية الجديدة" للثمانينات. فهل هو مجرد رد فعل مضاد لاسلوب الفارص المقدم فى الفترة المبكرة؟ هل حثت ذروة العشرة سنوات الماضية فى المئوية الثانية فى سنه ١٩٨٨ على خلق شعور قومى بالبحث والتنقيب فى أركان التاريخ الاسترالى المظلمة، وبالأخص الظلال التى ألقاها الرفض والطرد، ماضيا وحاضراً، للسكان الأصليين الابوريجنيال Aboriginal؟ (أول سكان لدولة يطلق عليهم الأبوريجنيال Aporiginals مثل الهنود فى امريكا - خاص بالمترجمة) هل قاد الوجود المتزايد لسكان متعددى الثقافات، بما جلبه من أشباح لثقافات أقدم، إلى نوع من فقدان البراءة التى صاحبت فقدان الإقليمية؟ كل هذه الاسباب وربما لأسباب أخرى تبرر ما حدث ولكن ما ظل يرُى ويستشعر هو كيف كان التغيير جذريا وباقيا.

وقد صرح سيويل بانه يبدأ حيث ينتهى الأخرون: وإنه ربما ما تمثل أعلى النقاط فى عمل آخر نقطة بداية وذروة بالنسبة له. فقد بدأت مسرحية "العملاق الاعمى يرقص"The Blird Giant is Dancing" بجريمة قتل وانتهت بصرخة؛ ومسرحية "مرحبا بالعالم البرّاق"Welcome the Bright World" تبدأ وتنتهى بصراخ الشخصية المحورية بها. حقا ربما تعتبر الصرخة المكتومة الفكرة الرئيسية فى أعمال سيويل. فكل شخصياته تقف على حد سكين اليأس والالم والذنب والخوف؛

فهم مثل الجوهر الذي تتم تعريته بالكامل أو شخصيات جونسونية هزلية انفتحت حتى وصلت إلى حد الانفجار، يواجهون بعضهم البعض فى أزمة وجودية. قليل من الكتاب هم الذين يصلون إلي هذه الدرجة من الكرب بسبب قدرة هذه الشخصيات وبالذات الشخصيات الرأسمالية، علي خلق صراع جحيمي. وسواء استطاع هذا المستوى الثابت من التعرية العاطفية ان يواجه ويتحدى المشاهد، أو بدا مجرد إغراق ميلو درامي، فهذا يتوقف على مدى استعداد الجمهور لقبول رؤية سبوبل القاتمة - وهى ان الرأسمالية تمثل تهديدا حرفيا وقريبا الديمقراطية وإنه يمكن تفضيل الموت في نهاية الأمر علي قبول التسوية مع العالم كما هو.

وتعرض كل مسرحيات سيويل مشاهد من الحوار الجامد نسبيا تشوبه الحظات منفصلة من الرعب والعنف وتقريبا ما يكون الحدث لفظيا برمته، وغالبا ما تشوبه بعض كثافة لغوية يصعب إدراكها فى المسرح. ويظهر فى مشاهد عديدة اما اثنين من المؤدين او مجموعات صغيرة، غالبا مايكونوا عشاقا أو أزواجا ذوي وجهات نظر مستقطبة، يدخلون فى مواجهة جدلية جريئة مع الأرواح المجردة. وغالبا ما تسير التحولات فى الحوار فى اتجاه معاكس للمنطق - فيجيب السؤال سؤالا آخر أو قفزة جانبية فى الفكر، او تدخل الشخصيات فى جدال تجريدى الطابع عن الحياة والحب والشر والمعنى بتكثيف فلا تستطيع اللمسات المرحة العارضة أن تخفف من حدته. وبثبات تخاطب كل شخصية الشخصية الاخرى باسمها كما لو كان يخاطب كل منها الجوهر الروحى للآخر؛ فيعودون إلى بعض المقولات مثل: كيف يجب ان أحيا؟ ولقد أعلن سيويل بأن مسرحياته ليست بالضرورة مسرحية الطابع وان معظم سحر مسرحياته

يكمن فى العلاقة الجدلية بين المنظورات الجذرية التباين اكثر مما يكمن فى ديناميات الحدث وحيويته. وتبدو عناصر الحبكة فى مسرحيات سيويل أكثر بقليل مما يظهر فى افلام الإثارة التليفونية او افلام الجاسوسية فى السينما مثل الافلاسات المالية، العقود التى تبرم للتصفية الجسدية للمنافسين فى العمل، المراقبة الحكومية السرية والجاسوسات الحسناوات للإبقاع بالشخصيات السياسية المرموقة ولكن ما يرقى بمسرحياته عن إعتبارها ميلودرما على الرغم من استغلاله لبعض خصائصها، انها تعبر عما تشعر به الشخصيات من ألم وكرب فى التسويات والخيانات الحتمية الحدوث.

وتشكل المشاهد العديدة القصيرة من الناحية البنائية نوعاً من فسفساء من اللحظات التي ترجع إلي أماكن وأزمنة متنوعة، تتخلله أحيانا مشاهد مجزئة طوال المسرحية، مثل المشاهد المتكررةَ فى " مرحبا بالعالم البرّاق" بين العالم الالمانى ماكس، والسيدة التى قضى معها ليلته بعد ان أصبحت ابنته إرهابية. وتتراكم اللحظات السريعة و اجزاء المحادثات من عوالم مختلفة، الشخصى والعام، فوق بعضها البعض بسرعة متزايدة كلما تقدمت أحداث المسرحية. فيجئ الأثر النهائي عبارة عن شبكة من نسيج حياة ومواقف تجمع بين أكثر اللحظات حميمية ومؤامرات العمل والسياسة وتخلق أيضاً أحساساً عاما عن عالم مشرذم يحدث فيه الانفعال الانساني فيما يشبه الفراغ. ويتزايد التأثير المشوش مع المؤثرات السيريالية أو التعبيرية، مثل اصوات ليس لها اى اتصال بالحدث - صراخ الطيور، طنين النحل، ارتجاف ماكينة عملاقة. ويبلغ الاحساس بالانحدار نحو مسافة الجنون ذروته فى لحظات تبلغ قمة الرعب - فهذا محقق يعذب ضحيته فى "الخونّة" Traitors، واحد قادة الاتحاد يدفع به فى أمواج

من المعـادن المصـهـورة فى "العـمـلاق الاعـمى يرقص" ثم ابن بقـتل أباه بالفـأس فى "الكراهية".

وقد أكسب سيوبل ما يبدو أنه إثارة درامية قوة درامية من خلال تماسكه الأخلاقي ورفضه التنازل أمام قوى يراها مدمرة للقيم الانسانية؟

إن الكثيرين منا تزعجه موضوعات مثل موت الاطفال والمعاناة فى زيجات بلاحب واماكن العمل المهينة لآدمية الانسان وخيانة الإصداقاء ولكن بالنسبة لسيويل فإن هذه اشياء لا يمكن تحملها وان مجرد العلم بوجودها يدفع الإنسان الى حافة الجنون، ان ضرورة الحفاظ على مركز أخلاقى واستحالة تحقيق ذلك فى العالم كما هو ، يعمل على دفع الشخصيات إلى نقطة الانكسار، وعلى الرغم من اطلاق اسم كاتب سياسى على سيوبل، فيبدو أن سيويل يقع فى منطقة ما بين الالتزام السياسى (الأوهام) وبين المحاولة الشخصية للتخلص من الذنب والانتقام. وتصور المواقف المتكررة فى المسرحيات - مثل اجتماع الشمل العائلى مع أمهات حسنات النوايا وإن كن لا يفهمن شيئا، والصراعات المكبوتة بين الآباء والأبناء ، وممارسة الحياة الجنسية بلا حب كذلك الصراعات المعقدة الحل بين الأزواج والزوجات، تصور توترات خاصة وعامة في نفس الوقت، توترات تعمل من خلالها المسرحيات في الحال، وقد اتجهت المسرحيات الأولى للتوازن بين ما هو خاص وما هو سياسى بقدر متساو، مبينة التأثيرات المُشَوِهَة للانظمة السياسية على العلاقات الخاصة وحتى على حميمية العلاقة الجنسية والتى أصبحت شكلا آخرا من اشكالا المقايضة المنافسة ولعبة القوى وتقع أحداث مسرحية سيويل

الأولى "الأب الذى نحبه على شاطئ البحر" (١٩٧٨)"The Father We Loved" "on a boach By the Sea" فى استراليا المستقبل التى يحكمها الحزب اليمينى الديكتاتوري. وتحكى قصة أخين، أحدهما قائد حركة من حركات المقاومة وهارب من سلطات الشرطة ويتحدث عن السياسية والعلاقات العائلية، بينما تظهر المناظر الخلفية حياتهما الأسرية كصبية اثناء فترة الاكتئاب. ويكافح الأبوان جو ومارى لتربية آبنائهما فى ظروف فقر مدقع، يرون الشيوعيين كعدو اكثر من تحالف قوى الشعب العاملة مثلهم. فى المشهد النهائى من المسرحية وهو المشهد الذى اخذت منه المسرحية اسمها، نجد جو فى نزهة على الشاطئ مع جاروف و دلو من العاب الأطفال، ناظراً الى البحر .- وهى صورة عاطفية له تصوره وهو طفل غير قادر على ادراك التيارت التاريخية للتغيير والتى حاصرته هو وعائلته. واتخذت مسرحيتا سيوبل التاليتان أوروبا مكانهما وزمانهما المسرحيين.

وتجرى احداث مسرحية "خوانة "(١٩٧٩) "Traitors" فى روسيا فى اوائل الستينات، عندما أخذت المُثُل الاولى للثورة فى الانهيار، وقمعت المعارضة فى قسوة بالغة. وتتمزق مشاعر آنا "Anna" وهى عضو من اعضاء المقاومة السرية بـ التروتسكية، بين ولائها لمفهوم الثورة وبين ما تراه من خيانة لمبادئ الثورة من خلال الحزب. يضطر حبيبها كراسين Krasin ويعمل ضابطا فى قسم الشرطة إلي تعذيب أحد زملائها، وتظهر مشاهد التعذيب السادية المتوحشة فى تواز مع مشاهد العملية الجنسية الشديدة الاهتياج والتي تخلو من المتعه وتظهر المقدمة والخاتمة فى سنه ١٩٤١ آنا وهي لا تزال حائرة فى اختيارها الدفاع عن الثورة بالرغم من تحررها العميق مما آلت إليه الثورة.

وتعتبر تيمة استحالة الاختيار الاخلاقى غير المشوهة تيمة محورية فى مسرحية\ "مرحبا بالعالم البرّاق" (١٩٨٢) وهى تعد اطول عمل لسيويل واكثرها كرباً وتركيباً. وزمانها ومكانها المسرحى فى المانيا الغربية فى سنه ١٩٨١، حيث نرى مشاهد خلفية ترمى بظلالها على العشرة سنوات الماضية، وتدور حول الشخصية الرئيسية وهى لعالم فيزياء يهودى يعمل فى مشروع سرى للحكومة ويقوم بجمع البيانات على المواطنين كنوع من الحذر خشية الارهاب داخل البلاد. وتقوم ريبيكا وهى ابنة ماكس، والتى تحتقر ما يفعله أبوها، يعمل ارهابى ضد الحكومة ويكتشف ماكس انه أصبح جزءاً من جريمة الاشتراك فى الماكينة السياسية التى دمرت ابنته. وتخلق المسرحى جواً كابوسيا مخيفا لعالم التعذيب الوحشى (الذى يجرى عادة مع النساء) والتفكك الأسرى، واسلوب الرقابة الحكومية المتشدد يقابل الجو العلمى للابحاث التى يقوم بها ماكس مما جعل من عالمه عالما خاوياً وهى تعد مجازاً مركباً. ليتيمات المسرحية الخاصة بالتكامل والتفكك الاجتماعى والفردي.

وقد اضافت المآزق التى تقع فيها الشخصيات والاحساس بتجريد حياتهم من آرميتها والانكسارات التى تسببت فيها المراوغات السياسية الخفية، حتي مرحلة مرحبا بالعالم البراق قوة لا يستهان بها. وتعد كل الضغوط التى تمارس على الضمير الفرد وحريته والارهاب الحكومى والشرطة السرية وملفات المواطنين، محددة ومتطابقة.

وفى المسرحيات التى انتجت فى المرحلة الاخيرة لم يكن يسيراً التعرف على مصدر القهر ولذا فقد كان أقل تصديقاً. ولم يكن الأمر. كما أدعى سيويل، بان الاسراليين

كانوا غير مستعدين لقبول فكرة ان عظام الاحداث يمكن ان تقع هنا. وبالاضافة إلى التهديدات المحددة لحرية الفرد التى ظهرت فى الاعمال المبكرة، يبدو ان التخلص من عقدة الذنب سيطر على الجدلية السياسية؛ وأصبح التهديد من "هم" الغير معّرفين يصعب تمييزه عن الكتب والقهر الشخصى وحتى جنون الاضطهاد والارتياب. واحتل الصدارة مزيج من السياسيات لليمين المتطرف والاعمال التجارية الملتوية وعلى وهكذا، وفي ظل النسيج الكاثولوكي المتزايد للمسرحيات، يلعب مزيج من سياسات يمين متطرف ونشاطات غير مشروعة لرجال الأعمال دورا مضاد للمسيحيه وتتحول أزمات محددة للضمير أى أزمات الاختيار إلي تجارب من الألم وهي تتصارع مع نظام هو من صنع الشيطان أكثر منه من صنع الإنسان. ويبدو ان هذه الافكار نوقشت فى المسرحيات نفسها - "آلان" وهو الموظف الساقط فى مسرحيتها "العملاق الاعمى يرقص" يرى ان العالم ما هو إلا انعكاس للقلب الانسانى - ولكن يصعب ان نطلق على المسرحيات المتأخرة " سياسية" إلا بمعنى عام مطلق. و ربما يجب ان نراها مسرحيات شك سياسى ودينى بما تتضمنه من كرب خاص وبحث عن الذات.

وتجرى احداث مسرحية "العملاق الاعمى يرقص" (١٩٨٣) فى عالم المال والسياسات العليا، الدوائر المتداخله لعالم رجال الأعمال المشبوه واستغلال الجنس والعاب السلطة للاتحادات التي تجعل "الآن" يتخلي عن التفنيه يصعب متابعتها بدقة: وتظهر خيانة آلات السياسية فى مفارقة مع كرب والم زوجته "لويز" فى زواج تضحى فيه بمعتقداتها الاجتماعية النسوية وكرامة رومان جريس التى يذبحها احد زملائه.

وتسجل صرخة لويز فى نهاية المسرحية عجز وعدم قدرة الشخصيات على ان تحيا بمثلها ، بينما تطلق روز الصحيفة التى زرعتها السلطات لكى تتجسس على آلان النار علي نفسها بعد أن تخبره بحقيقة أمرها. وتعبر المسرحية عنه استحالة تمسك الفرد بمُثُلة الاشتراكية (أو أية مثُل) فى ظل النظام الحالى على الرغم من هتافات المعارضين التى تهتف من اجل الحرية كما يتضح فى آخر مشاهدها. (وربما يشير عنوانها المحير الى النظام السياسى المادى الذى يخرج عن سيطرة او ربما الى امكانية وجود عالم جديد من خلال صحوة الجموع ولكن تميل المسرحية وبشدة نحو التشاؤمية). وتعد مسرحية "أحلام فى مدينة خاوية"(١٩٨٦)"Dreams in an Empty City" محددة من خلال مجازها واستعارتها الدينية. ويظهر فيها البطل كريس والذى عمل قسيساً ثم ترك مهنته لكى يعمل ممثلاً ويقوم بدور فى مسرحية تدور حول وفاة الأب روميرو، بينما يحمل فى صدره ذنب تعذيب أحد الرجال حتى الموت ومحاولته الفرار بحياته حيث يهدده احد القتله المأجورين. وفى سياق إنجيلى واضح، يظهر ويلسون ذلك الشخص المرموق والذى يصادق كريس وفى نفس الوقت يخطط لقتله ويغرية وتظهر مظاهر هذا الاغراء من خلال منظر يطل عليه من الشرفة وهو عبارة عن منظر رائع للمدينة الحديثة اى رمز يعبر عن القوة العالمية للسيطرة المالية الضخمة والنفوذ السياسى القوى. ومن خلال حبه لصديقته كارين يختار ألا يدافع عن نفسه ويلقى حتفه فى اسلوب اشبه باسلوب العصبات وهى صورة تستدعى صورة صلب المسيح. ويبدو هنا ان العدو هو العداء للمسيحين على الرغم من أن الانهيار الكامل لسوق البورصة العالمية فى المشاهد الاخيرة يترك الموقف غير واضح عما اذا كانت الرأسمالية

وتناقضـاتهـا هى التى أدت الى سقـوطهـا أو اذا كـانت القيـم المجسـدة فى كـريس وتضحيته المسيحية هى التى أدت الى سقوطه.

وفى اعمال سيويل المتأخرة تصبح الضغوط الاجتماعيـة والسياسية الخلفيـة للمعاناة الخاصة. ففى مسرحية "كراهية" ١٩٨٨ "Hate" والتى وصفتها نشرة الانتاج بكونها "قصة رعب قوطية" تظهر عائله من الطبقة الراقبة وهى تحتفل بعيد الفصح فى ضيعتها وينتهى هذا الاجتمـاع العـائلى بقتـل مـايكل وهو أحد الأبناء لأبيـة كى ينقذ أختـه من التـأثير السئ للأب عليهـا. وتتـعـرض المسرحيـة الخاصـة بالسيـاسيـة اليمينيـة المتطرفـة والاجواء الماليـة والتى يتـحـرك من خلالهـا جون ولكن هذا التـعـبيـر لا يتم بعيـداً عن توضيح تأثيرها على دائرة الاسرة، على الرغم من ان المشهد الأخير يبدو فيه حفل تأبين بعد مرور عام يظهر كراهيـة جون للجو المادى المسيطر والقوه ونفوذها وكراهيتـه لقيم المجتـمع الاسـترالى أو على الاقل لطبـقـتـه الحـاكـمـة. وبالرغم من الاشـارات الدينيـة العديدة، والتى يجئ فيهـا تخليد جون بتمثال تأييدا للسيـاسات واقتـصاديات اليمين التي لا يهزها حادث في عنف عـمليـة القتل فإن من يبعث هنا ليس المسيح وانما عدو المسيح . وتعد مـسرحيـة ميـراندا (١٩٨٩) "Miranda" اكثـر مـسرحـيـات سـيويل خصوصيتة فى هدفها المكثف. ففى حجرة فى احد الفنادق يشارك أثنان ذكرياتهما عن التعذيب الوحشى وغير الآدمى وبالذات عندما يتذكر الصحفى ما شاهده من وحشيـة ترتكب اثناء حرب شرق اوسطية . وتنتهى المسرحيـة بانتـحارهمـا ،فهى تقطع شرايينها ويطلق هو الرصاص على نفسـه. إن التطور من انتـحـار كـارين لقيـامها بتـعـذيب احد

السجناء السياسيين فى مسرحية "خونة" وانتقام ماكس الدموى من مستخدميه من أجل أبنائه فى "مرحبا بالعالم البراق" إلى قتل الاب بالفأس فى "كراهية" وانتشار الدماء بغزارة علي اللانبة التي ترى المشهد تقلل من بؤرة التركيز فى المسرحيات اللاحقة وايضا الولع بالوحشيات والتى يجدها الابطال غير محتملة.

ويعد سيويل كاتباً دراميا غير عادي على كل كافة المستويات. فأحيانا تظهر مسرحياته مشوشه من حيث الاسلوب والبناء؛ ويمكن ان يُرى تحليله السياسى مبهماً وربما ساذجاً وتصويره لطبقة الاثرياء والاقوياء يكاد يكون نمطيا مقولباً وتقترب ذروات المسرحية من الميلو دراما. ولكن أهمية الموضوعات التى يكشفها والتزامه الملح بالكرامة الشخصية أعطى مسرحياته قوة برغم ما قد يبدو من اهتزاز وتشوش سطحى بل ربما بسبب ذلك. وكاتب مسرحى لا يعرف الوساطة والتنازل لا يمكن ان يتوقع له الانتشار والشهرة الكبيرة ولكن قبول سيويل واعتباره كاتبا مسرحيا استراليا متميزاً يعني وجود قلة من الجماهير تتمتع بالقدرة على التركيز وتقبل التحدى الجاد الذى تفرضه رؤية هذا الكاتب.

ومن الكتّاب الصغار يمثل مايكل جو Michael Gaw عودة الى الدراما التى تطرق ابواب جماهير وتجمع بين شخصيات وأماكن استرالية مألوفة اماكن وأزمنة وعناصر من التراث الثقافي الاوروبي بهدف تقديم معني يتخطى المباشرة والاقليمية. وتقدم أولى مسرحيات جو وهى "الصبى" (١٩٨٢) The Kid مجموعة من المراهقين المعدين فى محاولاتهم بلقاء جسديا وعاطفيا فى ظل مجتمع متفكك وتتكشف وتتضح

هذه الصورة العامة من خلال استخدام موسيقى فاجنر وبعض الأوبرات. وفى انجح مسرحياته وهى "بعيداً" "Away" يقدم قصة حب بين اصدقاء المدرسة ينتظر أحدهم الموت لكن تقبله لمصيره يؤدي إلي اكتشافه لذاته وموافقه مع الرفاق الكبار غير السعداء من حوله. وتصور القصة كل الجو الموجود على الشاطئ الاسترالى التقليدى فى الصيف بينما تصور المسرحية على المستوى الاعمق مشاهد من "حلم ليلة صيف" و"الملك لير" والتى تضعها فى سياق أشمل يقدم العذابات الانسانية وقوة الفن فى تخفيف تلك الآلآم. ويظهر مستوى آخر فى هذه المسرحية وهو مستوى يبعث على القلق حيث ان الزمان والمكان المسرحيين كانا إبان حرب فيتنام التي فقدت فيها زوجة الناظر ابنها الوحيد. وإن الظلال التى يلقيها ارسال بعض الصبية الذين لم يتعدو مرحلة المراهقة إلى التجنيد الالزامى مما ينقذهم براءتهم وتأثير ذلك على المجتمع الاسترالي، تضفي جوا من القتامة علي الصيف المثالى وتوحي بوجود جيل صغير يتميز بحكمة أكبر من كلمة الكبار. وتعتبر احدث مسرحية كتبها جود وهى ١٨٤١" "1841" والتى يحتفل فيها بالمئوية الاسترالية الثانية وهي ملحمة رمزية تقوم فيها شخصية "أورورا" بالربط بين قيم التحرير للثورة الفرنسية وقيام إستراليا في نفس الوقت ثم ضياع هذه المثل علي أيد الجيل الأول من المستوطنين. ويظهر الربط بين التجربة الاسترالية والتجربة الاوروبية بوضوح في مسرحية "أوروبا" (١٩٨٧) "Europe" فمع بداية ونهاية الحدث فى حجرة الملابس باحد المسارح تظهر الشخصيتان الرئيسيتان وهما مثلة قارية كبيرة واحد الشباب الاسترالى الذى جاء وراءها الى اوروبا فى محاولة منه لتجديد قصة الحب القصير.

ويتحول كل من الانجذاب وسوء الفهم المتبادل بينهما وكذلك عجز الممثلة عن انهاء هذه العلاقة بالرغم من ضيقها بتصرفاته المخجلة الى استعارة للعلاقة الاسترالية الجديدة مع الثقافة الأوروبية (لم تحد والمسرحية مدينة قارية معينة، لكنها ليست في بريطانيا) حيث يحل التفاعل بين العالم القديم والعالم الجديد محل التأثير الامبريالى أو الرفض الضيق والمحدود للسنوات الأولي. ويتضح من المشهد الأخير حيث تطلب الممثلة من الشاب ان يرحل، فيجلس فى حجرتها ينتظرها ، ان العلاقات ما زالت قائمة بين استراليا وتقاليدها الثفافية الأوروبة، والتى ينتج عن الوالع والقلق على الطرفين اى الاستراليا وتقاليدها الثقافية الأوروبية، وهي علاقة يمكن ان يكون الاعجاب والقلق من الطرفين بصدر التفاعل مثمر وأن تسمو العلاقات الخاصة فوق الأنماط الثقافية.

ويظل المنظور العالم لـ جو مثل سيويل داخل إطار الموروث الأوروبى والذى لا يزال يسيطر على التيار العام للمسرح الاسترالى ومن خلال المجتمع الاسترالى نفسه وتباينه المتزايد ينبع تحدياً جذريا للمحدودية وللتقاليد للاريكينية. وقد كان لزاما أن يظهر نمط الأوكر الخاص بفتره السبعينات ذكراً أبيضاً ومن اصل انجلو ايدلندي؛ اما الآن وبعد ان جاء معظم الاستراليون من ثقافات غير متحدثة بالانجليزيه فقد تغير هذا النمط الذى لا يعبر عن الانسان الاسترالى واصبح وجوده بمثابة النكتة المحلية: وعلى الرغم من ان معظم التيارات السائدة فى المسارح لا تزال فى اولى خطواتها للتعرف على التغير الثقافى الاسترالى الإ انها تعد جزءاً من نطاق مسرحى كبير يضم الفرق المسرحية المهاجرة والابوريجنال (السكان الاصليين للمكان) وكذلك مسارح المجتمع والكاتبات اللاتى كن فى ازدياد.

وبالاضافة إلى اكثر الكاتبات المتميزات وهى دوروثى هيويت نجد أن آلما دى جروين Alma de Groen والتى كتبت مسرحية "أنهار الصين" (سنة ١٩٨٧) The Rivers of China والتى تعد من أرفع المسرحيات النسائية التى كتبت فى استراليا. ونجد أيضا الكاتبة من نيوزيلندا وهى كاترين مانستفيلد Katherive Mansfield وما قامت فى آخر عام حياتها فى مركز جورديشيف للتطور التوافقى للرجل ومقره باريس ومقاومتها المتزايدة لأفكار الرجال الذكورية وهناك قصة مماثلة تحكى تناسخ روحها فى جسد رجل فى عالم مستقبلى حيث تسيطر المرأه ويعانى الرجال اعباء القهر والذل في حياتهم التى تحدد قواعدها قواعد الجنس الآخر. ومثل مسرحيتها الاولى فإن مسرحية "مهن" ١٩٨١ "Vocations" تعد مسرحية كوميدية راقية عن اثنين يحاولان الجمع بين علاقتهما وبين وظيفتيهما، فى حين ان مسرحية "انهار الصين" تلقى بتنبأ بعالم يستطع فيه الجنسان ان يحققا النجاح واحترام الذات. فى التيار الرئيس للمسرح كانت لندا ارونسون Linda Aronson والتى اظهرت مسرحيتها "دنكوم المتباين" (١٩٨٨) "Dinkum Assorted" مجموعة من النساء العاملات فى مصنع بسكويت شمال أرض الملكة وذلك أثناء الحرب العالمية الثانية يحاربن ويكافحن بدرون رجالهن فى محاولة للحفاظ على إبقاء المصنع مفتوحا؛ وكاتبة أخرى هى دورين كلارك Doreen Clarke وقد كتبت مسرحيات كوميدية ركزت فيها على الشخصيات النسائية، وكذلك الكاتبة الدرامية جيل شيرر Jill Shearer والتى كشفت فى مسرحيتها شيمامدا (١٩٨٦) "Shimada" عن جراح قديمة أعاد فتحها استيلاء بعض الاعمال اليابانية على السوق المالية؛ وكذلك الكاتبة بيتا مورى Peta

Murray والتى استـــخـدمت فى مـــســرحـيــتــهــا "حـائط الورود" (١٩٨٩) "Wallflowering” قـاعة رقص كـإستـعـارة عن النمـاذج المتـغـيرة للعلاقـات بين الجنسين. كما توجد بعض الكاتبات الأخريات مثل جينى كمب Jenny Kemp وجان كورنال Jan Carnall واللتـان جاءتا من فرقـة مليبورن لمسرح المرأة فى السبعينات وهانى رايسـون Hannie rayson والمغنيـة المعروفـة عـالميـا روبن أرتشـر Robin Archer والتى قامت بكتابة معظم العروض التى أدت فيها. وفى سيدنى ساعدت بعض البرامج مـثل برنامج الورشة الفنيـة السنوى للمـرأة وكذلك فـي مسـرح الاعـمـال المسرحية Playworká في شارع بلفوا، على تدعيم العديد من الكاتبات المسرحيات مـثل ليسـا بنيـون Lissa Benyon وهيثـر نيمـو Heather Nimmo واكتشـاف المزيد من الكاتبات الجديدات.

وإن تجربة الهجرة التى تعد عنصرا متكررا فى تاريخ المسرح الاسترالى لمدة مائتى سنة؛ أهم تيـمـة قـدمت فـى الثـمـانينات. ومـسـرحـيـات الكاتب المسـرحى ذى المنشـأ الانجليـزى ديفـيـد آلان David Allen والتى تتـضـمن جـوزيف كـونراد يـصل إلي الشـاطى(١٩٧٩) "Joseph Conrad Goes Ashore” "ورأسـا على عـقب فى قـاع الدنيـا" (١٩٧٩) "Upside Down at The Bottom of the World” والتى تحكى عن العـام الذى قضـاه كل من فـريدا Freida ودى أتش لورانس D.H. Lawrence فى نيوسوث ديلز تركز كل هذه المسرحيات على النظرة الاوروبية المبكرة لاستراليا؛ وأحدث تجارب المهاجرين كشف عنها أعمـال الكاتب اللاتفتى - الأسترالى جانيـس بالوديس Janis Balodis حيـث تعـد مسـرحيتـه "صـغيـر جدا للاشبـاح"

ملحمة تكشف عن الرحلة الاستكشافية Too Yoing for Ghosts (١٩٨٥) التى قام بها المستكشف الالمانى ليتشهاردت Leichhardt فى سنه ١٨٤٥ مع التجارب التى مر بها لاجئو فترة ما بعد الحرب بعدها بقرن كامل. وقد أقامت بعض مجتمعات المهاجرين مسارح خاصة بها لتقديم مسرحياتها المكتوبة بلغات أخرى غير الانجليزية: وعلى سبيل المثال قدمت الايطالية ومقرها سيدنى وتسمى ف.ى. ل. ى.ف FILEF مسرحية "نيوفوبيزى" (وطن جديد) Nuovo Paese فى سنه ١٩٨٤ بينما قدم مسرح دوبيو Doppio Teatro ومقره اديليد مسرحيات باللغتين الانجليزية والايطالية. وقد قدمت الكاتبة المسرحية المولودة فى استراليا عن أبوين من أصل يونانى وهى تيس ليسيوتيس Tes Lyssiotis عدداً من المسرحيات تتضمن مسرحية "الرحلة" (١٩٨٥) "The Journey" وهى مبنية على عدد من أعمالها المبكرة، والتى قدمتها لفرقتها الخاصة وهى ممثلو فيليكى the Filiki players حيث قدمت بلغات متعددة منها اليونانى والايطالى والالمانى وكذلك باللغة الانجليزية.

وقد قدمت فرقة "سايد تراك"، وهى فرقة متعددة الثقافات ومقرها سيدنى ويتميز أفرادها بخلفيات ثقافية متباينة، عدداً من الاعمال عن حياة المهاجرين وبالأخص مسرحية كين (١٩٨٧) "Kin"والتى ناقشت المشاكل الكامنة فى القبول المتبادل بين الثقافات المختفة والمتعددة والتى تشكل المجتمع الاسترالي لقد كانت معظم هذه العروض تقدم لجماهير ومدارس معينة ولكن لن يمضي وقت طويل حتي تقدم مسرحية استرالية مكتوبة من منظور ايطالى او يونانى او آسيوى على المسارح الكبيرة.

وإن نجاح مسرحية استعراضية مثل نجاح المسرحيات المكتوبة علي تزامن الزمن مثل مسرحية "ووجز بلا عمل" (١٩٨٨) Wogs aut of work، والتى كتبها كل من نيك جيانوبولوس Nick Giannapoulos وسيمون بالومارس Simon palomares وماريا بورتيسى Maria Portesi وهي عبارة عن سلسلة من الاسكتشات والنكات التى تخاطب تسخر من الأنماط العرقية، ويؤكد جمهور كبير له القدرة على استيعاب المسرحيات التى تعكس تجربة المهاجرين.

وربما يعد ظهور حركة المسرح الاسود القوية اكثر الاحداث المهمة في للسنوات الأخيرة. وقد خرجت اول كتابة مسرحية أصيلة من المسرح الاسود فى ردفيرن، سيدنى فى اوائل السبعينات بمسرحيات مثل جامعو الكرز للكاتب كيفين جلبيرت Kevin Gilbert's Cherry Pickeers(١٩٧١) وكذلك مسرحية "رجل الكعكة" ١٩٧٥ للكاتب روبرت ميرميت Robert Merrit's the Cake Man. وقد ظهر الشاعر جاك ديفيز Jack Davis ككاتب مسرحى كبير بأعمال مثل كولارك (١٩٧٩) Kullark، الحالمون (١٩٨٢)The Dreamers "وبدون سكر" ١٩٨٥" "No Sugar" وباروجن (١٩٨٨) (شم رائحة العاصفة) Barungin وقد جمع والتي تمثل المسرحيات الثلاثة الأخيرة منها ثلاثية بعنوان "المولود الأول" "The first Born" والتى تلقى الضوء على التناقض بين الموروث اللانهائى والإحساس الحديث بالحرمان، وغالبا ما تتجاوز المناظر الواقعية للعائلة مع سلسلات من المشاهد التاريخية التى تظهر تمزق الثقافة القبلية من خلال استيلاء الرجل الابيض على الأرض والمشاهد الطقسية التى تشبه الحلم وتسترجع موروث الثقافية الابوريجيناليه من خلال الرقص والموسيقي. وتصور بعض المسرحيات الابوريجنيالية

الأخرى والتى تتضمن مسرحية ايفا طومسون "موراس" او "الأيادي" (١٩٨٨) Eva Johnson's Murras (Hands) وكذلك مسرحية بوب مازا "الحراس" (١٩٨٨) "Bob Maza's "The Keepers صور الفقر والاغتراب للابور يجناليين المعاصرين وكذلك روابطهم الأسرية القوية. القوية وتعد الكتابة المسرحية السوداء احد مظاهر المسرح الاسترالي المستقرة وخاصة بعد المؤتمرات الكتّاب المسرحيين الابوريجناليين التى عقدت فى سنه ١٩٨٦، و سنة ١٩٨٩. ويؤكد من نجاح اوبرا الروك الاسود بران نو داى (١٩٩٠) للكاتبين جيمى شى وكوكلز Bran Nue Dae by Jimmy Chi and Kuckles والتى أثناء مهرجان بيرث الذي أقيم في مدينة اللؤلؤ برومى عام ١٩٩٠، يؤكد الاحتمالات الجديدة للإستخدام المسرح الأسود لقوالب مسرحية غير واقعية.

لقد كان المسرح الاقليمى أحد المواقع الهامة للمسرح الاسترالي في الثمانينيات وهو مصطلح يضم تحت مظلته العديد من الانشطة خارج التيار الرئيسى للمسرح، بداية من العاملين بالمسرح الحرفى والذين يؤدون لمجتمع معين ذي اهتمامات خاصة وإلي المسرح الاقليمى الصغير والتى تؤدى للجماهير المحلية. وقد قدمت بعض العروض الجماعية، مثل عرض مدينة الفحم (١٩٨٥) Coaltoun وهو مشروع ابتكره مجتمع العاملين بالمناجم فى كولينزفيل Collinvillle فى شمال كوينزلاند وقدمه مسرح"متحدوا المرت"؛ كما نشأت فرق أخرى من خلال عمل كاتب مع الممثلين والسكان المحليين. وقد أدى هذا العمل التعاونى إلى تفضيل بعض الكتّاب المرموقين للعمل مع فرق المجتمع - فقد ارتبط جون روميريل Joln romerill مع العاملين بمسرح ميلبورن، وب ب كرانى

P.P. Cranney مع سايدتراك فى سيدنى والآن مع مسرح الشارع الرئيسى فى جنوب استراليا ، وكذلك ارتبط ريتشارد تولوتش Richard Tullockمع توتراك Toe Truch فى سيدني. وقد كتبت أفضل المسرحيات فى العشر سنوات الماضية لفرق المجتمع ولكن لانها كتبت بغرض تقديمها لجماهير معينة فهي ليست معروفة معرفة تلك المسرحيات التى كتبت لمسارح التيار الرئيسي.

وبعض الاعمال القليلة مثل دراسة ديبرا أوزوالد Debra Oswald لتصرفات بنت مراهقة فى مسرحيمة"أطراف متدالية (١٩٨٨) "Dags" قد عرضت الصورة أكثر اتساعا.

ولا تزال الفجوة الكبرى فى الكتابة المسرحية كامنة فى الفرجة التجارية. وباستثناء ديفيد ديلبامسون David Williamson فقد كانت المسرحيات الاسترالية لها مواسم محددة فى المسارح المدعمة وكان من النادر لمسرحية محلية ان تستمر لفترة ممتدة. وقد كانت الأغلبية العظمى للمسرحيات الكوميدية الخفيفة والغنائية فى المسرح التجارى من الخارج، على الرغم من أن اثنين من الممثلين اللذين تحولا للكتابة قد قدماً انجح مسرحيات الفرجة وهما "فعل مزدوج" للكاتب باردى كرايتون (١٩٨٨) Barry Creighton's "Double Act" ومسرحيه لـ دونالد ماكدونالد وهى "كارافان" (١٩٨٣) Donald Mckdonald's "Caravan" ولـلأسف لم تنجح المسرحيات الغنائية الساخرة فى السبعينات بالرغم من نجاح مسرحية "توأم البندقية" (١٩٧٩) The Venetian Twins التي قدمت فى (١٩٩٠) التي اشترك في

كتابتها نيك انرايت Nick Emright وتيرى كلارك Terry Cllarke وهى نسخة لاديكينية لمسرحية جولدونى كما كتب نفس الكاتبان "أمطار الصيف (١٩٨٣) "Summer Rain" وهى مسرحية هادئة تدور أحداثها فى مدينة فى الريف. ومسرحيات غنائية أخرى مثل "سبع استراليون صغار" (١٩٨٨)

Seven Littlle Australians وكذلك مسرحية "تاريخ استراليا" "AHistory of Australia" و"الغنائية" (١٩٨٨) The Musical وكذلك مسرحية "الأخت الكبرى" (١٩٩٩٠) Big Sister لكاتبها ريج ليفرمور Reg Livermore كل هذه المسرحيات لم تستطيع حتي الآن إرساء تقليد مسرحى محلى غنائى قوى ومزدهر. وعلى الرغم من ثراء المسرح الاسترالى بكتابه إلا ان المسرح لم يعكس التجربة الاسترالية بصورة كاملة حتى يستطيع أن يقدم تسلية تسع الجماهير العريضة التى طالما ناصرت العروض القادمة من الخارج.

لو أن هذا الفصل قد كتب منذ خمس او عشر سنوات، فربما كن قد انتهى بملحوظه تفاؤلية غيرمحددة. فمنذو جيل مضى لاقت المسرحية المحلية التى تقدم فى المناسبات انتاجا ضعيفا، واليوم يعكس عدد كبير من الكتّاب الدراميين المرموقين تباين المجتمع الاسترالى المعاصر ومكانته فى العالم. ولكن هذه أيام صعبة اقتصاديا؛ وتراجع الدعم ووجدت الفرق الصغيرة صعوبة فى الاستمرار، ولم يقدم الإ القليل من الأعمال التجريبية، وترفض المسارح الكبيرة المخاطرة بقبول كتّاب اوائل ويبدو وان الجماهير لاتزال متمسكه بما هو مألوف لها. فى الماضى تأرجح المسرح الاسترالى كثيرا ما بين

الحماسات الوطنية وبين التراجع الى "الانكماش الثقافى" ؛ والذين يعرفون تاريخ هذا المسرح يدركون جيدا التوازن بين التدفق الأخير فى المسرحيات الغنائية المرموقة القادمة من الخارج وبين النصف الأول من القرن، عندما كانت النجاحات القادمة من لندن ونيويورك ماهى إلا كتابة مسرحية محلية ليست فى مكانها الصحيح والقادمية من المسرح الحرفي. ولم يحدث ذلك فى الثمانينات. وانه لمن الصعب إن نصدق ان من الممكن أن يحدث مرة أخري، وهذا تحذير صحى ضد افتراض أن المسرح الاسترالى لم يعد منفذاً لتصدير المسرح من لندن أو نيويورك. كما كان الحال فى الماضى، فلم تأت الاتجاهات الجديدة من التيار الرئيس للمسرح ولكن مما لا يزال يظن به هوامش المسرح حيث يوجد شئ ما يستطيع كتاب المسرح قوله شئ لا يستطيع اى كاتب آخر من مكان آخر أن يقوله.

الفصــل الثالـث

David Williamson
ديفـيد ويليامســون

Dennis Caroll
دينيــس كــارول

David Williamson

ديفيد ويليامسون

Dennis Caroll

دينيس كـــارول

ديفيد ويليامسون وبلا شك هو اشهر وأنجح كاتب درامى استرالى فى السنوات الماضية. لكان لكن ليس له نجاح مماثل عبر البحار - حيث تكمن انجازاته فى أهميته لجماهير وطنه وقد كتب عنه الناقد هارى كيباكس Harry Kippax مقالا عند تقاعده من صحيفة سيدنى مورننج هيرالا Sydney Morning Herald واطلق عليه "الزعيم الفنان لمسرحنا الاسترالى المعاصر" واضاف "إنه، اكثر من اى شخص آخر ،الذى فعل الكثير لكى يجذب الجماهير لمشاهدة ومدح المسرحيات الاسترالية. وبدون هذا النجاح الشعبي، كان فن المسرح وحده، وبصرف النظر عن عمقه وأصالة جذورة لم يكن ليحقق إلا نجاحا ثقافيا واجتماعيا محدودا (٣١يناير ١٩٨٩، صـ١١)

وقد لاحظت معظم الدراسات التى اجريت على اعمال ويليامسون موهبته الفطرية فى فحص"التفاعلات الاجتماعية" - سواء أتخذ هذا الطقس الاجتماعى شكل حفل، أو احتفال عشاء او اجتماع لجنة - و" التفاعلات الشخصية" فى عالم "سياسات العلاقات المثمرة" (فيتزباتريك ويليامسون صـ٧٥ (Fitzpatrick, Williamson) وبالأخص الزواج والألفة الذكورية. ولقد اعتبرت بعض الدراسات مسرحيات ويليامسون بمثابة المعيار لقياس التطور الاجتماعى السياسى فى استراليا اثناء العشرين سنه

الماضية؛ وركزت جميع هذه الدراسات على المعالجة الزمانية لتطور ويليامسون.

وعلى ايه حال فإن هذه المعالجات، بصرف النظر عن فائدتها ، تميل إلي مهام كانت ستنيره، حجب واخفاء مصدر القوة "والخط النافذ" فى افضل مسرحيات ويليامسون، لقد كان هذا هو هدف البطل الذكر ان يخلد ويحى مكانه الذكورى وان يتحكم فى الوضع القائم ذي الأهمية لصورته الذاتية وذاتيته الذكورية. وربما يصور هذه المكانه فى مصطلحات مهنية أو شخصية، أو فى تركيبة مركبة من الأثنين. وفى سياق الحدث، ربما يجبر على أن يوضح لنفسه ما هية وكينونة هذه المكانة، او يعيد تشكيلها ، وربما يكون ذلك صعبا وذلك بسبب اخفاء وكبح القناع الذكورى لكشف النفس وايضا بسبب التحديدات التى يواجهها للحفاظ على تكامله فى العلاقات الشخصية المتداخلة. وأحيانا يتم دفاعه عن المكانه من خلال جهد فردى ؟ واحيانا أخرى يعني ذلك تحالفا مع ذكر آخر فى رابطة ألفة ذكورية. و فى معظم مسرحيات ويليامسون، يتم تحقيق الهدف بنجاح، وينتج عن ذلك نوع من الحل الايجابي، الذى يسعد الجماهير. وفى بعض المسرحيات يفشل البطل فى تحقيق غايته، وفى مسرحيات أخرى يحققه ولكن على حساب فشل شخصى يضع قيم هذه المكانة موضع تساؤل.

وتوضح أول مسرحية طويلة لـ ويلياسون وهى "عودة ستورك" The Coming of Stork" النموذج الاساسى الدراما تورجى فى قالب كوميدي. فهى تتناول التأثيرات الشديدة الانفجار لوصول ستوك - وهو خريج علم رياضيات مع مرتبة الشرف من جامعه يوكوكا ، وهو مهندس حدائق محروم جنسيا ومهووس ويعانى من

وسواس المرض - إلى شقة يشاركه فيها ثلاثة من أصدقائه، وهم ايضا تخرجوا حديثا في الجامعة. وتتركز مكانة ستورك فى رغبته للاستحواذ على نآنا، وهى السيدة الجذابة اللطيفة والتى توددت إلي كل مرتادى هذه الشقة، وما يهم في هذه العلاقة هو رغبة ستورك لتعرية النفاق الاجتماعى والجنسى من اى نوع. ويظهر كلايد والذى يصبح الغريم الأولم لـستوك والذى يمثل، النقيض لكل ما يجسده ستوك تقريبا. وبينما نجد ستوك تلقائيا فى علاقاته الجنسية والعلاقات الخاصة، ويسارياً فى اتجاهاته السياسية، على النقيض نجد كلايد مرراوغاً فى علاقاته الخاصة ومحافظاً فى اشغاله ومتسلقاً فى تحقيق اهدافه. وعندما يشتد سعير المنافسة بنيهما ، يستفز كلايد ستوك متعمداً علي عنف جسدى ثم يقوم بالانتقام منه من خلال حديثه عن اخذ حقه قضائياً.

وبالرغم من أن شخصيته ستوك تعد شخصية متزلفة اكثر أي شخصية نمطية من شخصيات ويليامسون، إلا آنه أول شخصية يبتكرها الكاتب المسرحى تستخدم قناع الأوكر وذلك بغرض حماية مكانته ولكى يمنع كشف النفس الذي يمكن ان يفصح ضعفه وسهولة انكساره. ومصطلح "أوكر" ووفقا لـ جى. أ ويلكز G. A. Wilkes مشتق من شكل عامى للاسماء مثل "اوسكار" يرجع تاريخه الى ١٩٢٧(ويلكز ، صـ٢٣٦). وقد كان نمط الاوكر منتشراً فى المسرح الاسترالى فى اوائل السبعينات؟ هو يتلخص فى صفات شاب المدينة، الواثق من نفسه، العدائي، الوطنى الطموح والرافض للمؤسسة سياسيا - ثم أنه لحوح يسعى للمتعة واللذة ونفعي (فيتزباتريك بعد "الدمية" صـ١٢ (Fitzpatrick After “The Doll” والاوكر ماهر فى توظيف وتكييف قدراته الصوتية واللغوية مع اية طبقة او جماعة يتعامل معها وذلك بما يعود عليه بالنفع.

(بعد "الدمية"، صـ١٥، ١٦). فى هذه المسرحية، يرفض ستورك ان يستخدم او يوظف قدراته اللغوية، محتفظاً بمفرداته البسيطة كدليل استقامه وأمانه - فى مقابل مراوغة كلايد وآخرين وبراعتهم الفائقة فى تكوين اللغة بغية التسلق (ويليامسون، صـ٣٤) ولكن مثل بعض انماط الأوكر الاكثر مراوغة، فإن ستورك يقظ ويعى حقيقة وجودة أدائه للقناع (ويليامسون، صـ٢٣)

وبالرغم من ذلك ففى نهاية المسرحية يفشل ستوك، فقد ضاجع آنا ولكنه لم يستطع ان يحتفظ بولائها له. وقد حملت طفل كلايد وتزوجته كما تزوج أحد الرفقاء صديقته الثرية؛ ولعب كل من ستوك واحد الرفقاء أو أقلهم شأناً دور شهود الزواج. وعندما كانا وحدهما بالشقة وقبل الذهاب الى الاحتفالات، جلسا يتنذران بنعاق الزيجات وتسلق البرجوازية الى يتجسد من خلال هاتين الزيجتين. انتهى جدالهما بالقائهما خاتمى الفرح فى التواليت واحتميا داخل الشقة خشية الانتقام المتوقع. ويعد هذا المشهد مجرد إيماءه ولكنها إيماءة توبة فهى تعبير عن التضامن ضد النفاق الاجتماعى.

ومسرحية "حفلة دون" "Don's Party" هى واحدة من اكثر المسرحيات حيوية. فهى تركز على اثنين من الذكور يشجعان ويدعمان بعضهما البعض فى محاولة للحفاظ على مكانتهما المهنية والشخصية.

بعد سنوات الجامعة الملئية بالتنافس على المرأة والعربدة - أو على الأقل يعلن حديثهما المتبادل عن خبريتهما فى هذه المجالات - يستقر كل من دون ومال فى زيجتين مقيدتين بينما لا يزالان يطمحان فى اهداف وغايات متفائلة فى عمليهما.

وتظهر شخصية كولى وهو الشاب الاصغر الذي يعتبر رفيقهما في التفاخر والجري وراء النساء، لكنه يفوقهما الآن في مغامراتهما. ويظل غير متزوج ويكتسب نمطية الاوكر اكثر من اى منهما، وكمحام فهو اكثرهم حرفيه ونجاحاً وعملاً للمال. وفى حفلة الانتخابات سنه ١٩٦٩ يحتمع ثلاثتهم ويقومون بطقوس امام النساء اللائى يرفضهم.

وفى النهاية يظل الوضع المحزن كما هو عليه سواء من الناحية السياسية أو الجنسية، أو الاجتماعية مع احتمالية ايقاظ ضمير او اثنين من الضمائر الاجتماعية وسط الضيوف المتحررين. / الليبراليين. وعادة ما تظهر التفاعلات الاجتماعية التى يمهد لها ويليامسون فى الفصل الثانى حيث يختبر الألفة والمودة بين الشخصيات بتفصيل اكبر، ويكشف الطريقة التى يتعاملون بها خاصة عندما يخترق الشراب أقنعة الأوكر فيسقط قناع بعد قناع حتى نكتشف انهم حتى فى اكثر أوقاتهم ثمالة وسكراً وفى أشد الأوقات احتياجاً إلى الدعم المتبادل لا يحدث كشف ذاتى عن الشخصيات.

وتتعمق مسرحية الحواة الثلاث "Juggllers Three" وتغور داخل أعماق صورة الفرد من خلال العائد من فيتنام وهو جراهام، والذى له طبيعه مزاجية حادة ، والذى يحاول ان يفرض نوعاً من النظام الاقليمى فى شقته التى تشاركه فيها زوجته كيرين التى تشعر بالاغتراب. وتقوم أهمية المسرحية فى المقام الاول علي حيوتها فى رسم صورة جراهام والتى تبعث على الشعور بخيبة الأمل وذلك لأنها بعد المشهد الافتتاحى المزعج بين جراهام ونيفيل وهو عشيق كيرين "الاكاديمى" الجديد يتبعد جراهام بعيدا عن محور الاحداث فى المسرحية.

ويستعيض عنه ويليامسون بالتركيز على الطرق المتباينة للزيجات الهشة بين بشر تختلف بل وتتناقض خلفياتهم الاجتماعية والطبقية.

وتعد شخصية جراهام من اكثر الشخصيات التى تمثل الطبقة المتوسطة ذات الحساسية والذكاء والتى ترتدى قناع الأوكر. فهو يقدم نفسه دراميا قائلا - "لقد كنت شابا اجتماعيا لا يتمتع بأية مزايا" صـ٢٢٥ - ولكن ازدادت الأمور سوءاً خاصة بسبب موقفه الآن وحاجته ليستعيد منطقة نفوذه، كما أوحت النهاية المزدوجة، لاستعادة زوجته ليستعيد منطقه نفوذه وربما، ومثله مثل ستورك، فهو لا يستطيع أن يتحمل النفاق والتملق والتزلف والانحراف، (صـ٢٣٠)

ولقد كان قناع الاوكر الخاص به مؤثرا فعندما حاول نيفيل ان يقضى عليه اكتشف انه اكثر الوجوه التي قابلها في حياته مقتاو تبجحاً قابلة فى حياته. (صـ٢٧٣٢)

ويظهر فى حواره - اكثر من اى شخصية من شخصيات ويليامسون- نوع من الشيزوفرينيا او الانفصال بين قناع الاوكر الذى ارتداه فى فينام وبين المدرس الشاب الذى تخصص فى الادب بالجامعة والذى أعطى كيرين كل أعمال "جون دون" منذ أول يوم تقابلا فيه

ولقد وظف الاساليب الاوكرية الواثقة مع هؤلاء الرجال الاكاديميين الذين تقربوا من كيرين،ولكن على مستوى آخر نجد حياء لفظيا تنقصه الثقه عند تعامله مع زميله دينيس الذى كان معه فى فيتنام و الذى يمثل طراز الاوكر الطبيعي. وكما يتضح من

كل الشخصيات الذكورية لـ ويليامسون والتى البسها قناع الاوكر، نجد نفس الاحساس بدور اللغة والتى عندما تستخدم فى حوار تجعله حواراً هجومياً. فقصة قتله لأحد اللواءات الأمريكين كانت قصة زائفه وهى جزء من الاداء . ويظهر احساس جراهام بعدم الأمامن فى عدة نقاط مختلفة فى حدث المسرحبة مثل تزلفه او تقديمه النصيحة للأخرين بالتزلف والتملق للسلطة. ولاحقا عندما لم ينكر التهمة الموجه له بانه أراد ان يذهب الى فيتنام - مرة أخرى كنوع منم الاختبار، فى بداية أمر صراع عسكرى لم يكن مقتنعاً به صـ(٢٦٢)

وفى حربه ومراوغته كى يتسعيد إمراته كان حاداً وواسع الحيلة. وكما قال "لقد صارعت من أجل هذه العاهرة منذ اول لحظة وقعت عيناى عليها." .. (صـ٢٢٩). وقد نسف العلاقة بين كرين ونيفيل بالتلميح بعمل فى نيويورك حيث انها وليس نيفيل مكان جذب لها بينما نيفيل سوف يتقلد منصباً فى سيراكيوز وليس نيويورك.

وعندما تترك الشقه فى غضب ينسل جراهام فى اخبارها بانها قد نسيت مفاتيح سيارتها واثناء مباراة تنس الطاولة التى انتهت بها المسرحية يهينها بتقديم المال الذى كان قد جممعه هو اثنين من عشاقها كمصروف لهاكى تنمى مواهبتها فى مكان أخر. وفى النهاية يلعب مبارة تنس الطاولة كحق له فى البقاء فى الشقة وكان يستطيع وبسهوله ان يفوز.

ونرى نموذج المكانة الذكورية وان يكن فى بيئة اكثر تعقيداً ، فى مسرحية " ماذا يحدث إذا مت غداً "What If You Died Tomorrow" وتعد هذه المسرحية

اكثر مسرحيات ويليامسون ذاتية حتى هذا الوقت. وبطلها هو الروائى الكبير اندور برجمان والذى ترك ميلبورن و زوجته بعد زيجة فاشلة إلي بيت من الطوب اللبن خارج المدينة، وفى أحد الليالى حاصره الناشرون من دور نشر منافسة يريدون شراء النسخة الأصلية لعمله الأخير، ومعهم ابناء صديقته كيرستى المشاغبين، ووالدين غير راضين عما يفعل بعد أن عاد بلا توقع من رحلة عبر البحار ومعهم نرويجي ذو نزعة انتحارية. ولكنه تمكن من التغلب على هذه العاصفة من حوله والسيطرة عليها ومن جميع شتات عالمية مرة أخري.

وكما هو الحال فى بعض المسرحيات الأخرى وبالأخص "حفلة دون" و "النادي" يتم الدفاع عن المكانة الذكورية من خلال ألفة مشكوك فيها. ففى هذه الحالة زيفت الرابطة من خلال اخلاص وولاء اندرو لاول ناشر تعامل معه وهو باسل الذى يتمتع بحيوية ممزوجة بشراسة وأحيانا مغامراً تجارياً بغيضاً فى مجال النشر الاسترالى والذى يعد من نجوم مجتمعه وصورة قديمة من صوركولي.

ويرتدى باسل قناعاً مزدهراً من أقنعة الأوكر ويعد ضحية من ضحايا القولبة الاجتماعية. وفى أول المسرحية يتم رأب الصدع الذي ويستطيع اندرو ان يقاوم كل مقومات المداهنة المهنية لمنافسته الناشرة كامل.

ومرة أخرى يستطيع البطل الذكورى لدى ويليامسون ان يحتفظ ويسيطر ويتحكم فى عالمه. فقد غلفت غزواته الجنيسية مع كارمل بعجز جنسى مفاجئ يبدو وانه كان اختيار من اللاوعى حتى لا يتورط فى علاقة معها. وسوف تنتظر كيرستى عودة رجلها إليها بالرغم من خيانته لها بعد ان تلقنه درساً، ويدرك ابواه انهما لابد وان يقبلها الترتيبات الجديدة فى حياة أبنهما

الفصل الرابع

Louis Nowra
لويس نورا

Veronica Kelly

فيرونيكا كيلى

Louis Nowra
لــويس نــورا
Veronica Kelly
فــيرونيكا كيـــلى

تتناول المسرحيات الاسترالية المتميزة في فترة الثمانينات صوراً من المجتمع والتاريخ الاسترالى. وقد استخدمت صور الاغتراب والصور الرمزية كوسائل تركز بدورها على دراسة استراليا الحديثة في فترة ما بعد الاستعمار - ماضيها، حاضرها، أحلامها وكوابيسها. ومن خلال هذا المسعى يلمع مسرح لويس نوارا Louis Nowra بمنظوره وانجازاته ليضعه كواحد من أثرى الكتَّاب المسرحيين المعاصرين الذين كتبوا بالانجليزية.

ويعد تقديم نوارا للتراكيب المرئية والتي يُطْلَق عليها "وجوه في الطبيعة" أكثرالملامح المميزة لمسرحه. وفي مذكراته يتحدث عن زياراته في فترة للريف الفيكتورى يقول:

لقد قضيت أياما كاملة ومعى كلب من كلاب الرعاه الاسترالية وآخر من الكلاب الصغيرة. تعدو في محاولة لصيد الأرانب، فنتعثر فى الكتل الصخرية فوق التلال ولقد أعجبت وأحببت، بالطبع كصبى لم يعتد حياة الريف، بالإحساس المطلق بالمسافات المنحدرة والجمال المتباين والذى يبدو تارة ككتل من المناديل الورقية الجافة والتي سبق استخدامها وتارة أخرى يبدو أثرى وثابت الملامح مما يثير فزعى. (.....) واعتقد ان هذه السنوات هي التي اعطتنى ذلك

الإحساس بالوجوه في الطبيعة وبما تضيفه مناظر الطبيعة الاسترالية علي الإنسان من احساس بالتواضع أمامها (كيللى، ١٩٨٧، صفحات ٣١ - ٣٢)

ولذا فإن المناظر الطبيعية تعد عنصراً حيوياً في مسرحه، والتى تتبقى إحساساً تصويرياً وتعد قوى مؤثرة في الحدث بصورة عامة. تُعبر مشاهد حقول القمح المتكررة في "داخل الجزيرة" ١٩٨٠ (1980) "Inside The Island" والممتدة حتى نهاية الأفق عن العوالم السياسية والروحية للمسرحية. والحديقة اليابانية المتقنه منظمة الصنع في مسرحية "شروق الشمس" (١٩٨٣) (1983) "Sunrise" والمتميزة عن الأحراش المحيطة تلقى توحى بظلالها على الجزيرة المحروثة المزروعة ببعض الادعاءات الكوميدية الخافتة. وتغرق الاحلام الامبريالية لــ لينش ولويز في "رؤى" ١٩٧٨"Visions" (1978) في طين المستنقعات.

وتقع أحداث الفيلم التليفزيوني "السحلية الملك" "The Lizard King" (من إنتاج شركة ABC التليفزيونية) في الحقول الحمراء الشاسعة والتي تشبه درايدسيل في ركن هارت بريك في أقصى الغرب في نيوساوث ويلز. وفي "العصر الذهبى" ١٩٨٥(1985) "The Golden Age" يعد العالم السفلى للغابة نوعاً من حلم الطبيعة: "نحن نقف فوق مدفن الطبيعة. بقايا الخضروات والاشجار المتعفنه من قرون مضت. وها هنا نحن معلقون بعشرة أقدام فوق الارض الحقيقية. (نوارا ١٩٨٩، صـــ٦) ويبدو جليا انها سمة استرالية لهذا الكاتب المسرحي أن الوجه المسرحى

الانساني لا يمكن ان يسيطر علي البيئة الطبيعية، والكوارث الطبيعية المتكررة في أعماله مثل الحرائق والفيضانات تعتبر أصداء للكوارث المعنوية والاجتماعية.

ولقد كان التاريخ هو القيمه الرئيسية لنوارا، ذلك التاريخ يلعب به بفروسية كما يلعب هو بنا، (كيللى ١٩٨٧، صـــ ٥٠) والذي استمر حتى اليوم مشكلة يصعب حلها في بلاد الاستيطان مثل استراليا. إن مسرحه "يسعى لتذكر صدمات الماضي الُمسْتَعَمر بصفته مكونا لضغوط اللحظة المعاصرة ونتيجه لها. وعلى ذلك فإن مسرحياته ترفض التسطيح والقراءة المغلقة للدرامة الطبيعية بما فيها من اسطرة الجسد عند التقديم، والذي يساعد بدوره في إخفاء وجود المهمشى وان يُلْبِسَهُم لباس المسيطرين (دياموند، Diamond، ١٩٨٩).

إنه يرى ان الطبيعية من خلق وإبداع الطبقة المتوسطة، فهى تؤكد فيم قيمهم وحقيقتهم (تيركوت Turcotte ١٩٨٧، صـــ ٥٥). وعلي النقيض، فإن مسرحه يعد مسرحاً مختلطاً بما يحتوى من مزج سخر بين عنف نابض بالحياة وكوميديا سوداء، وفارص موسيقى وغنائية، رقص ومسرحيات داخل مسرحيات و كوميديا السلوك اللاذعة التكوين، ليعطئ الشكل الذي طُبِعَ عليه خيالنا في تقبل ثقافتنا المهجنة الغامضة.

وباعتباره كاتبا بتعمق التزامه، كما سنرى، في كشف كل من القوى الايديولوجية والامكانيات الابداعية للغة، فإن فنه المسرحي كثيرا ما يتجنب التعبير اللفظي مَن أجل مشاهد التمثيل الصامت (البانتوميم) والتى تعتمد بطريقة كلية علي قيم

العرض: جسدية الممثلين والموسيقى والمجاز المرئي الرنان. فنجد أن ناس الغابة في "العصر الذهبى" هجروا في الحقيقة معرفتهم بالقراءة والكتابة ونقلوا ثقافتهم الشفوية القوية بواسطة السرد، ومن خلال عرض أساطيرهم المشتركة - وهذا في حقيقة الأمر ما يؤكد الطبيعة اللالغوية والمجازية لمسرح نوارا المرئي القوى.

ويكتب ماكيرى النصوص كما لو كان شيئا يطارده، بينما يتجاوز ويتخطى اللاوعى، ألا وهو التاريخ فيما وراء الحدود المفاهمية للإطار، مثل "من الممكن تتبع الطريق الذي يؤدي إلي العمل المسكون الذي يكمن بداخله.

(ماكرى، ١٩٧٨، صـ٩٤). وتصور دراما نوارا - ببساطة - هذا "الشبح" من خلال استعارات الأشباح، جروتسك، الكابوس، والحلم، والاحاديث المرئية والتعاكسات ذات الطابع الكرنفالى. وفي نفس الوقت، فقد تعامل مع التاريخ كناتج للأحاديث الإنسانية. ويستشهد -كما تتضمن العبارات- "أن ثقافتنا ما هى إلا منح لعقولنا، (كيلى ١٩٨٧ صـ٧٨)؛ وذلك لأنه بالنسبة له فإن العقل والعالم متداخلان وبقوة،

وتقدم مسرحياته -بطريقة درامية متميزة - الصراعات المتشابكة لرؤي العالم المختلفة؛ الصراعات التي تؤدي إلي الموت، حينما يسعى كل من المُسَيَّطَر عليه بأن تسود رؤاه، والتي تكون نتائجه الدمار لقارات وثقافات كاملة - فهى نموذج سردى يظهر بوضوح في مسرحياته، وحتى مسرحية "العصر الذهبى"، والتى بسببها أطلق عليه التسمية "رؤى نوارا". وعلي الرغم من أن القوة تحتجز وتؤثر عواملها المعتادة بعضها علي البعض الآخر، فإن توزيعها المنطقى يتمتع بوزن ثقافى. وعلي هذا يعد

الصمت والخرس والبلاهة واللغات الخاصة أو التشوه الجسدى للمجموعات المهمشة، من ميزات مسرحه؛ أى طريقة مسرحه حيث تُطْبع تسميتهم "بالآخر" من خلال محادثاتهم المسيطرة فوق أجسادهم وتُحجب أصواتهم.

ونجد أن في مسرحية نوارا "داخل الجزيرة" سنه ١٩٨٠ "Inside The Island" ما يوضح هذه الأنسجة الدرامية، وتوحى بالوسائل التي يتخطى فيها التاريخ - في مسرحه - حدود الإطار ويدفع بنفسه إلي منتصف خشبة المسرح .

وبغزو لابد وأن يكون مفجعاً وذلك لكى يضاد الطاقة المطلوبة لكتبه. وعلي الرغم من أن مسرحياته الأولى قد تبدو غير متعلقة بالموضوع المناقش ولا بالأماكن والعهود - مثل روسيا في القرن الثامن عشر (أصوات داخلية، ١٩٧٧ Inner Voices) أو باراجواى فى القرن التاسع عشر (رؤي Visions) - فإن هذه المسرحيات لا تعد دراما الزى الموحد، ولكنها حكايات مسرحية رمزية تحدث فيما (حسبما ورد في عبارة باتريك وايت Patrick White) أسماه نوارا "وطن العقل"؛ وهو وطن يألف الممارسات والأيدلوجيات للإمبريالية الثقافية. ونتناول مسرحية "داخل الجزيرة" تيمتها المحلية بطريقة أكثر مباشرة، حيث تجرى الأحداث فى المناطق القروية بأستراليا في سنة ١٩١٢.وكما يظهر في أوبرا "وايتساندای" Whitsunday (١٩٨٨) ومسرحية الورود البيزنطية (١٩٩٠) Byzantine Flowers ينجذب نوارا إلي فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، حيث إنها آخر ما استمتع به الأستراليون من براءة مشكوك فيها لهؤلاء الذين دعوا لدفع دمائهم ثمنا للعلاقة الأمبريالية.

وتعد الجزيرة باللغة المجازية هي أستراليا، كما تعد أيضا الضمير الفردى بثرائه وغناه الداخلى والتخوم المفزعة، ولكن علي المستوى السردى، فهى تعد ملكية لحقول القمح المنعزلة في جنوب ويلز الغربية البعيدة، والتى تحكمها المحبة لإنجلترا ليليان دوسان حكما مطلقاً.

وبعد زوجها من جورج الودود والمقلق -في الوقت نفسه- النصف الأسترالي لهذه الشراكة، ولكن قوته لا تعد سوى قوى شرفية فقط، وكما تقول ليليان:

لقد أراد أبى ان يرزق بابن، -وهذ أمر طبيعى- ولكن جاءته ابنه. وعندما تتزوج المرأة فإنها تسند كل شئ لزوجها بطريقة أوتوماتيكية. ألست معى في أن هذا يعد أمراً شاذاً؟ فى الواقع -وليس نظرياً- إنى أمتلك كل الأرض، وطواحين الدقيق، حتى القرية نفسها. فيما عدا المستأجرين، فإن كلاً من هم في عمر العمل يعملون في طاحونتى. (نوارا، ١٩٨١، صـ٢٩)

أرسلت مجموعة من الجنود صغار السن لإجراء بعض المناورات في هذه المنطقة النائية، فتم إعداد مباراة لطيفة من مباريات لعبة الكريكيت، حيث تبرعت لها ليليان بالدقيق لعمل بعض المرطبات والمخبوزات .

وعلى الرغم من أن الدقيق الذي أرسلته كان من الدرجه الثانية ويميل لونه للاصفرار، إلا أن ليليان صممت علي أنه دقيق من صنف جيد بما يتناسب مع من هم مجرد جنود. واثناء المباراة، تتفجر قوى الفزع فى نفوس الجنود المسكونة. -بالفعل-

برؤى خاصة مرعبة لمشاهد النيران والقتل من تجاربهم السابقة، فيجرون في عربدة للذبح، والتى تنتهى في حريق هائل يدمر الحقول، يقتل فيها جورج وابنته. حيث كان الدقيق ملوثاً وكذلك كان الجنود يعانون من هلاوس حريق سانت أنتونى في العصور الوسطى. وبعد وقوع الكارثة تجنبت ليليا

المسئولية، وانتهى بها المطاف بمغادرة الدمار، وآثرت أن تعود إلي وطنها إنجلترا وحقولها الخضراء، متمتمة بأكثر سطور المسرحية فتوراً وبروداً قائلة: القوى ينسي بينما يظل الضعيف يتذكر" (صــ٩١)

ويمكن أن يبدو هذا الحدث تحقيقاً لشبح الحاضر من خلال الشعوب الأوبور يجناليهة، وانفجاراً للتاريخ المقهور لهؤلاء الذين قتلوا وشردوا لكى يخرج لدائرة الرؤيا. وكان والد ليليان هو أول من أسس حقول القمح: لقد كان رجلاً عظيماً. فعندما جاء هنا لأول مرة، كانت هذه الحقول مجرد أحراش - منبسط هائل من أشجار الصمغ والسكان الأصليين للمنطقة (الابورجيناليين). فقام بالتخلص من السود، فيما عدا هؤلاء الذين حولّهم الي دينه، وقاموا بإزالة أشجار الصمغ،(صــــ٢٤). وتعتبر عبارة "الدقيق المسموم" ذات رنين خاص في أستراليا، حيث تخلص المستوطنون من حيوانات الأرض المزعجة ومن سكانها البشريين، وذلك عن طريق وضع سم الزرنيخ في المؤن: هذا هو التاريخ الإمبريالي المحجوب وراء ستار الرقة واللطف الذي يملأ عبارات حديث ليليان.ومع هذا فإن الحدث يدور -ليس فقط- حول تاريخ استراليا وماضيها، ولكن أيضا إلي مستقبلها. وتعد "داخل الجزيرة" مسرحية نوار" الجاليبولي Gallipali؛ فهو

يعتبر الرقة الرومانسية لأسرة ويليامون - وير أفضل قليلا من مسابقة عدو للشواذ. (ريدجمان، ١٩٨٣، صـ١٢٢ (Ridgman, 1983, p. 122). وعلى أية حال فإن صورة الحقل المتميز لأسطورة آنذاك، التي تعكس صور الإمبريالية، قد تم تحديها وأُعِيدَ وضعها.

إن تقديم ثورة الاهتياج المرئية بسبب السم الموجود بالقمح لا تلمح فقط للصورة البطولية للمحاربين السُمْر وحصار طرواده ولكن إلى الرؤيا النبوئية الصناعية لسنة ١٩١٦ وما جلبته من أضرار، حيث دمرت الحقول تحت وطأة قصف القنابل والمدفعية. وفي مقدمة المسرحية كتب نوارا شهادة أحد الجنود الأستراليين من خلال يومياته، يحكى قصة هجوم الحلفاء في ليلة ٤ أغسطس ١٩١٦:

> **لقد تناثرت من حولى الأشياء، فمن لفافة ساق، لرجل، لخوذة أحد القتلى، وواقى الغاز لآخر، وحربة. لقد لطخَت ملابسى بدماء الرجال، وتناثرت أشلاء مخ أحدهم. إنه لأمر مفزع، ولكن لماذا لا يجب أن تعرفواأيها الناس، ما يحدث وانت سكنى المنازل؟ لقد جن جنون أصدقائي. لقد قابلت ثلاثة من الجنود في الأرض منزوعة السلاح، فاقدى عقولهم (موتر، ١٩٧٨، صـ٢٣٦) (Santer, 1978, p. 236)**

لقد تجاهل الجنود الملطخون بالدماء وغبار الدقيق يغطى أجسادهم بينما اسودت أطرافهم بفعل المرض، راقصين في ضوء النار،منجذبين ومشوشين، الماضى والمستقبل في صورة هلوسة. ومتحدثاً عن الدور الأسترالي في فيتنام، يقول نوارا عن صراع

إمبريالي آخر منسى، حيث لعبت فيه استراليا دور التابع" "إذا كانت هناك قيمة للكاتب، فهمته الأساسية تكمن في أن يذكرنا، وذلك لأن إذا مارست اية دولة لعبة النسيان؛ فهذا دليل على الاضطراب، ولسوء الحظ يعانى الأستراليون من فقدان للذاكرة (ريد يجمان، ١٩٨٣، ص[(١٢٢). Ridgman 1983, p. 122"} أو كما علقت ليليان داوسون -في قسوة تخلو من الفطنة والذكاء-، "إذا جاء الوحى والنبوءة، فهم أي الأستراليون لن يفطنوا له، وسوف يظنون أنه يوم عطلة: (ص٧٤)

وتقدم بعض مسرحيات أُخَر لنوارا الماضى المقهور والذى يهب ليسكن الحاضر ويجذر من المستقبل. وتقدم مسرحيته "شروق الشمس" "Sunrise" علي الطريقة التشيكوفية، في أحد أعياد شم النسيم اتحاد عائلة برجوازية متميزة، مع خدامهم وأتباعهم في ضيعتهم في مرتفعات إديليد. ويطارد بطلها كلارى وهو عالم فيزئائى سابقاً، شعور مختلط بالذنب والإعجاب بخصوص الاختيارات النووية والتى أقامها البريطانيون بالاتفاق مع الاستراليون والتي أجريت في مارالينجا Maralinga في الخمسينات بلا أدني اهتمام لحياة الأبوريجيناليين أو حتي لقواتهم: "لقد كنت عالما أسترالياً) ولقد كانت قنبلة إنجليزية. يا للمسيح، ولو كانوا سمحوا لنا بطلائها، لكنا من المحظوظين (نوارا، ١٩٨٣، ص٣٩).

ويظهر آخر مشهد في المسرحية الشخصيات في مناظر جانبية بالظلال، بينما تضئ الأنوار الخاطفة للبصر الصادرة من "شروق الشمس"، والتى تعيد للأذهان والأبصار الصدمة النووية.

وقـالت ببج زوجـة كـلارى، وهي تتـحـدث عن النيـران التي التـهـمت أطراف حديقـة الجزيرة: "المرة المقبلة سوف تلتهمنا النار، سوف تلتهم كل شئ. لن نكون محظوظين في كل مرة، وسوف ينقلب الأمر إلى جهنم. (صـ٥٢، صـ ٥٣)

ويعتبر التقديم الدرامى للماضي في صورة الحاضر، من أكثر الصور الدرامية تركيباً وروعـة فى مـسرحيـة "العـصر الـذهبى"، والتى شـفرت الرعـب المزدوج للتاريـخ التسـماني (تسماني: منسوب إلي تسمانيا وهى ولاية في الكومنولث الأسترالي أو إلى شعبها) (خاص بالمترجمة) وهى الإبـادة الجماعـية التي كادت تنجح، والتى قـام بها البريطانيون للشـعب الابورجيـنالي وكوابيـس نظام إلغـاء التـهم - كل ذلـك صاغـه في قـصـة رمـزية رومانسية، حيث يلعب الماضي -بطريقة غامضة - دور المداوى للشخصيات المغتربة في أستراليا الحديثـة. وتُقَدَم كل مسرحيات نوارا بأسلوب التـذكر، من خلال الإبهـام وإعادة تقديم الرؤية الدرامية.

وتبدو كما لو كان هؤلاء من عاشوا وأنقذوا خلال الطوفانات التاريخية العنيفة التي مرت بالبلاد، قد أجبروا أن يقدموا أدوارهم وأصبحوا نماذج متفككة تصور الصدفة الأساسيـة حتى يندمجوا وينصـهروا، فـينوع مـن المسـتقبليـة - مـسـتقبل يحتوى علي إمكانيـات الإبداع والتـوافق، والتى خرجت من خلال شفرات الاستعمار الموروثة؛ لكى تصبح استعارات قادرة ،بدلا من كونها عاجزة.

ولقد قـاد اهتـمـام نوارا فـي تقديم مـيكانيـكيـات القـوة -بطريقـة دراميـة- منذ أولي مـسرحياته، إلى أن يقدم لنا نهوض وأفول الإمبـراطوريات مـثل "روسـيـا"، باراجوانى،

الصين، أو مزراع القمح والسكر الأسترالي. وفي مقابلة مع نوارا، قال إنه عبر كتاباته، يعد بزوغ وبقاء الأمم التي سبق استعمارها، هو النتيجة أكثر من تقديم الطوفانات التراجيدية، والتى اعتاد تقديمها في المسرحيات الأولي، والتي يتساوي فيها القاهر والمقهور.

اعرف أنني جيد فى تصوير الانحدار والسقوط، ومن الروايات التى تروقنى تلك الروايات لـ برواست Proust، لامبيدوزا Lampedusa ومارتن بويد Martin Boyd وكلها تدور حول نهاية عصر. وعندما تتغير الحضارات وعند وصولها لنقطة الانهيار، فإن الأسباب لعودة تلك الحضارات وبزوغها مرة أخرى، تصبح واضحة والصورة شديدة. (١٩٨٧ صـ٦٠)

وفى مسرحيته الأولى الكبرى وهي "أصوات داخلية"Inner Vorées -والتى أخذ فكرتها من التاريخ الروسى- قدم عودة لمصير هؤلاء الذين تم نفيهم، من خلال قصة تعبيرية، مستخدما فكرة الطفل الوحشى. وعلي هذا فقد تناولت المسرحية نفس فكرة مسرحية كالديرون، وهى "الحياة حلم" Calderon's Life is a Dream" أو مسرحية هانديكا "كاسبار" Handke's Kaspar " (كرامبفورنCramphorn 1977) ومعادلة لاكان Lacan "لمسرح المرايا" ومكوناته، التي تتمثل في تناول الموضوع من خلال إدخال الثقافة والتكوين التلقائي للغة أو العبث بها (جاكسون Jackson ١٩٨٠ صـ٨٠) قُدِمَ -بطريقة مسرحية- في مسرحيته الأولى المتميزة. وتحكى قصتة الصبى إيقاف وهو وريث للعرش الملكى، تسجنه الإمبراطورة كاثرين

طوال حياته في برج محصن حبساً منفرداً، وهو لا يعرف اى شئ من اللغة فيما عدا كلمة واحدة. وهي اسمه، وكنتيجة للانقلاب الذي قام الجندى القاسى ميروفيتش، يخرج إيفان إلي النور ويتعدي حاجز الظلام اللغوي، فيتعلم اللغة بهدف أن ينصّب قيصراً - بطريقة شكلية فقط. ويتلقى إيفان تعليماً جيدا، ولكن لم يتلق دروس التنوير الثقافى لمعلميه والتى عهد معلمية أن يدروسونه إياها من خلال قراءة لرواية "كاتيتسيزم يونيفرسال" لكاتبها سانت لامبرت Saint Lambert's Catéchisme Universal ولكن بدلا من ذلك، لقنوه دروساً في العنف اللاإنساني والتي كان يُعَامل به. وكتلميذ عنيد، كان يفضل الموسيقى، الرقص، الألعاب، "الضوضاء اللطيفة"، مردداً القصة الملحمية التقليدية "العندليب روبر"، وهو مخلوق مجنس نصفه إنسان، ونصفه طائر، (نوارا ١٩٨٣ ،ص٥). وبعد وفاة الإمبراطورة وعندما توّج قيصراً، انقلب علي أساتذته مطالباً إياهم بأن يتغنوا باسمه فقط، ثم قام بقطع ألسنتهم. وعدما اقتحم الغزاة القصر - يُسجِنَ إيفان - وهو عبارة عن أنواع من الصنف البشرى من الوجه الكاليباني فى(لامنج، ١٩٨٤، ص ص ١١٧٠)[٢] Laming, 1984, pp, 97 - 117)[2] فوق عرشه، وقد تُرِكَ وحيدا، معتمداً علي أصواته الداخلية الحقيقية، والتي طالما اغتصبت حديثه وشكلت لغته.

وفى آخر مونولوج طويل له، يظهر لنا توتره العقلي:

أستطيع أن اسمعك تتنفس. لازلت أسمع ضربات قلبك. أستطيع أن أسمع صوت ضربات قلبك. أستطيع أن أسمع صوت ضربات قلبك. (كمالو تجمهر الناس من حوله،

وهو ينكمش قليلا). ابتعدوا. اتركوا لي مكاناً كى أتنفس.

سوف أنصت. نعم سوف أفعل . سوف أأمر نفسى كى أنصت... لا تكن شديد العصبية، اهدأ، أريد أن أسمع أصواتك.. أريد أن أسمع ضوضاء، فى نعومة. أريد أن أفهم ... (إظلام) (ص٦٩ تكرار) وفي نهاية المسرحية تتعالي أصوات الضوضاء المشوشة، حتى يشبه إيفان -وهو علي العرش- لوحة فرانسس بيكون للرأس الصارخ، فهو يصرخ في السكون، ثم يغطى رأسه مثل الطائر، ثم ينصت لصوت بعيد في المدى المجهول. وقد كانت آخر كلماته هى "إنى أنصت، (ص٧١).

وتتفاعل كل من الفوضى الداخلية لعقل إيفان مع الاضطراب الخارجي لروسيا؛ ويعكس كل منهما الآخر. ويفسر نوارا ولعه بمجتمعات العالم الثالث، حيث يقدم نتائج القهر دراميا من خلال القدر الجمعى: "عندما يكون الحاكم مجنوناً، تجن الدولة بدورها؛ (كيللي"، ١٩٨٧ صـ٨٠) وتكشف روانيه بالو Polu (نوارا، ١٩٨٧) أيضا عن هذه الفكرة، وتتطور هذه الأفكار فى مسرحيته التالية "رؤى"، والتى بالرغم من أن أحداثها تجري في باراجواى في القرن الأخير، إلا إنه يمكن تطبيقها على الفليبين تحت حكم ماركوس، وحتي علي كمبوديا تحت حكم بول بوت، إلي الأرجنتين تحت حكم بيرون - باختصار، إلى تلك الأمم التي شُوهَت ثقافاتها، وطُمِسَت لغاتها، والمجتمعات التى دُمِرَت من خلال الحروب النيو - كولونية وأطماع الطغاة. وعلي أية حال، فى مسرح نوارا لا يعد إنهزام الغزاة سلاماً بدائياً لمثل هذه الدولة. وتُرْفَض الأسطورة الأوربية لعدن، والتى تدخل في ثنائيا مستعمراتها كرؤية للأصل الغير مُفْسَد، والتي يمكن

استردادها بعد إلغاء الصدمات المادية للمستعمرات، والتى -حقاً- تُرَى كضرب من ضروب المستحيل.

ويتضح -بصورة- جلية التطبيق المحدد علي التاريخ الأسترالي، مُشَفِراً الأقدار لكل من الأبوروجيناليين والأستراليين البيض، والتي أُخْرِسَت لغتهم ويُعْثِرتَ أحلامهم من خلال العنف - وبطريقة ماكرة من خلال سلطة التعريفات العاصمية. (كيللن)١٩٨٧، ص ص ٥٦ - ٧٦). ويتضح الاحتقار المحصل لطرق الحكم الاستعمارية، من خلال التقديم الكوميدي في شخصية السيدة لينش الباريسية، وباراجواي التي تبعد ستة أميال من باريس "عاصمة الدنيا" (نوارا ١٩٧٩م، صـ١٩).

ما أقذر هذه الدولة الصغيرة. حيوانات مسممة. لا تشرب هذا - إنه مسمم. لا تسرف في ذلك والاستمرض أو تنتفخ امعاؤك؟ لا عجب أيها الناس، فأنتم ستبقون كما أنتم. (صـ٧٢).

ولا تخطئ الأذن الأسترالية اللكنة الفرنسية للشخصية، حيث إن الأفكار، وكذلك تنغيمات الكلام لفئة الطبقة المتوسطة الاستعمارية المحبة لإنجلترا، يسهل استكشافها في هذه اللهجة.

وفى مسرحيات نوارا الحديثة، علي أية حال، عادة ما تكون الشخصية الأنثوية هي الشخصية المسيطرة، وعادة ما تكون مختلطة الأجناس - وهي عادة ما تحيا وإما أن تحي أو تميت التاريخ الذي قهرها. وببتشيب في "العصر الذهبي" هي نموذج لهذه

الشخصيات؛ ودورها في رسم امكانات التغير سوف تناقش فيما بعد. وفي الاوبرا التي كتبها وهي"ويتساندای"Whitsinday يوجد ما يشبه الفلوت السحرى لـ أوس'Aussie Magic Flute"

كما وصفها الكاتب المسرحي (تيركوت، ١٩٨٧، صـ٦٧), (Turcoatte 1987, p. 67) ، حيث تتغلب الخادمة كلارا من خلال حبها على أصوات الاستعباد والقهر. وتنهى روما، وهي البطلة الأبوريجنالية لمسرحية الورود البيزنطية (١٩٩٠)، -بطريقتها الحساسة- النظام الاستعمارى، والذي أخرج هذه المسرحية إلي النور (هذه المسرحية هى -في الحقيقة- آخر ما كان قد بدأ لمشروع رباعي من المسرحيات، أطلق عليها اسم "الإمبراطورية" وفي جمع بين البراءة والحيوية، متضامنة مع سلاح الناجي الذي بقي علي قيد الحياة، تنهض روما من مجرد عاملة في الطاحونة، إلي خادمة في المنزل، ثم حبيبة وأخيراً زوجة لـ توم هاريس العجوز الوحيد، والذي يمتلك أكبر مزارع للسكر في كوينزلاند الشمالية والذي يستغل العمالة التي إما أن يكونوا مخطوفين أو عبيداً). وتحلم روما بأن تكون شيئاً ما في المستقبل، بينما يحلم هاريس -والذي فقد ابنه في الحرب العالمية الأولى- باتحاد الأرواح حيث يعتقد بأن روما تمتلكها. وعندما يُريها إرثه من إكليل الورود البيزنطية، تتمتم روما قائلة: "أنت تعرف ماذا يحدث إذا أكلت هذا؟ (....) سوف تتقيأ ذهباً. (....) ألا يعد ذلك أمراً عظيما؟ مثل الاميرة أو ما شابه. أنت لا تهتم، فسوف تصبح ثرياً لو حدث ذلك. وفي نهاية المسرحية، حيث يموت كل من زوجها وعشيقها، تصبح محبة للمال:

في ظهيرة هذا اليوم، سوف تقيم جنازة للسيد هاريس. أريد أن أحفر قبرا له بجوار النهر. (مشيرة). هناك. حيث أستطيع رؤيته وأنا جالسة تعرف هذا المقعد. (.....). وأريد أن أذهب إلى بريسبان. وأن أحضر قطع غيار مناسبة للطاحونة كى لا تتعطل بعد الآن. (......) وطيوراً. أريدك أن تحضر لى ببغاوات وطيور اللوريكتيس بقدر المستطاع. هذه الأنواع التي اعتادت أن تبنى أعشاشها هنا. (صـ٦٤).

وتظهر فى المشهد الأخير. حائرة ضائعة بسبب وضعها الجديد، ثم تأخذ ورقة من إكليل الورود الذهبى وفي ابتسامه تمضغها. وتعد هذه المسرحية أكثر المسرحيات السردية وضوحاً، حيث تخبرنا عن انتهاء النظام القديم وبزوغ قوة نظام جديد، وتنطق بالتعديل نحو أسطورة يوتوبية، أكثر من الاسترسال في التخيل في مصير وقدر الملك - الطفل إيفان.

ويبدو واضحاً استخدام مسرح نوارا استخداماً شاملاً ومركبا للغة؛ كقناة من قنوات القوة والأيديولوجيا، ولكن أيضا كتعبير عن الرؤى المعتمة والمخرسة والتى تقحم نفسها لتفسح طريقاً من طرق التعبير. ومرة أخرى، تعنى عدم ثقته في الطبيعية، أن يدعم ويقوى مسرحه العوالم الداخلية للمهمشين، وتستفسر وتفسر قوة المجاز المُتضَمن.

(الطبيعية) تستخدم لغة شفافة خالية من القوة والغرض والألوان الاستعارية، وتؤكد أن اللغة لم تعد سلاحاً، وكما هو الحال في مسرح شكسبير، فإنه يجب أن تساعد اللغة الناس على إعادة اختبار العالم. ويجب أن تشتت استقبال الجمهور للعالم، وتعيد صنعه (تيركوت، ١٩٨٧، صـ٥٥).

إن تعلم إيفان اللغة بطريقة تدريجية وغير كاملة، ولغة جوانا الخاصة في (رؤى)، والعنف الأخرس للجنود في "داخل الجزيرة"، وفوق كل ذلك اللغة الخاصة لأهل الغابة في "العصر الذهبى". كلها تعد أمثلة متعددة لاستخدام نوارا للتواصل الجزئي، كطريقة من طرق التعبير المسرحي. وفي آخر مسرحياته، يتعلم الجمهور -بطريقة تدريجية- كيف يدرك ويتفهم، هذا الحديث الغريب -وإن كان مألوفاً- آملا أن يقوم حيويتها الدرامية والاستعارة الكرنفالية "للفحش":

تطيل الموسيقي، الأغنية واللغات غير الإنجليزية وظيفة الحديث المسرحى في مسرحياته وتبعدها عن المحتمل الطبيعى. وعلى سبيل المثال توظف المسرحية التليفزيونية "أشخاصاً في غير أماكنهم" Displaced Persons طاقما من الممثلين المهاجرين الأوروبيين، والذين يتحدثون الإيطالية، الألمانية والبولندية مع وجود ترجمة إنجليزية - وهو تمرين تعودت عليه الجماهير الأستراليه من خـــلال خدمة تليفزيون إس ب إس متعددة الثقافات - وخلقت للجماهير المتحدثة بالإنجليزية عالماً للشخصيات يتم فيه التواصل الجزئي المحير. ويقول، "لقد بُهِرْت بفكرة أن ربما هؤلاء غير القادرين عن التعبير أو الذين يعبرون عن أنفسهم بطرق غير معتادة، يستخدمون لغة بطريقة صحيحة تماماً كحراس "الثقافة" (تيركون، ١٩٨٧، صـ٥٤) وتعتبر اللغات الخاصة، الحديث الكريبولي (الكريولي: أحد مواليد جزائر الهند الغربية، أو أمريكا اللاتينية المنحدرين من أصل أوربى، أو من أصل أسباني الخاصة) (خاص بالمترجمة) وكذلك القوة المعبرة لما هو غريزي، والحضور متعدد الأشكال لجسد الممثل، كل هذه العناصر تساعد -بل وتحث- علي وجود المهمشين المتنوعين لتضعهم في شكل من

أشكال التعبير - تعبير يعد ذا جاذبية خاصة من الناحية المسرحية، خصب لدرجة أن هذه الشخصيات والأحداث تسيطر علي تلك العناصر، معتمدة علي الألفاظ الشكلية النقية. وفي الجدل الجَذل للعالم الخارجي والنفس، والتغلغل الخاص بالأنا والطبيعة المركبة للفرد تعد في بعض الأحيان - مثلما الحال في إيفان - فرصاً لتقديم الألم والعذاب، وأحيانا أخرى تعد فرصاً سحرية وكوميدية لتقديم الأحاديث المكبوتة، فتنفجر في تحدٍ لترى النور.

وتعتبر الأفكار والموضوعات، المتكررة المتولدة عبر الانبهارالمركزى لقوة اللغة، هى أفكار نشأت عن التعليم والترجمة.

وفى مسرح نوارا الأول،يعد التدريس شكلا من أشكال السيطرة ويقدم خدمة ذاتية وأيديولوجية شفافة. وتقدم مسرحيته الإذاعية المكونة من فصل واحد وهى ؛ألبرت يسمى إدوارد"، (١٩٧٥) (1975) "Albent Names Edward" هذه الأشكال بأسلوب حاد وإن كان بطريقة مثيرة للضحك. (كيللى) ١٩٨٧، ص ص ٥٦ - ٥٨). لقد مُحِيَت هوية إدوارد تماما بواسطة "تعاليم ودروس" ألبرت، والتي نبعت من الهواجس والأحلام التي تملأ النفس، والتى تُعَالَج بأسلوب ميكى سبيلان Mickey Spillane وإقحام لينش لصالون الثقافة الأوروبي للنخبة، يساعد علي تدمير بلدها التي أُجبِرَت عليه، بينما في مسرحية "داخل الجزيرة" تعلم ليليان داوسون ابنتها فنون تقديم الأعمال الخيرية، وذلك من خلال تقديم العون لمساعدة آندى كى يقرأ، ولكن آندي يفضل قصته المحببة وهي "سامبو الأسود الصغير" "Little Black

والتى تعلمه كيف يتسلق شجرة عندما يهاجمه الخطر ، وهي طريقة قام بها "Sambo" أثناء حريق الأحراش، والتي تسببت في موته. وتعد الترجمة تمريناً خطراً وأحيانا تكون عرضة للتدمير الشديد. ويتجلي ذلك في مشهد أخذه نوارا عن إكسفاير هربلات Xavier Herbert في رواية لسنة ١٩٨٣، تحتوى علي علاقات من الأجناس المختلطة في المقاطعة الشمالية "كابريكورنيا" "Capricornica" والتي طافت أنحاء أستراليا في ذكراها المئوية الثانية فى سنة١٩٨٨ وتترجم إحدى الفتيات، والتي تنتمى إلي الطبقة المنغلقة -بطريقة عمياء- درساً من دروس الإنجيل -ليس له علاقة بالموضوع- إلي بعض الكلمات التي تمزج بين لغة البيدجن (لغة مبسطة تُسْتَخدم للتفاهم بين الشعوب الناطقة بلغات مختلفة بخاصة: رطانة إنجليزية تستخدم في الأغراض التجارية في الموانى الصينية)، ولغة التيوى Tiewi والإنجليزية، مع استعراض للبانتوميم القوى، سعيا وراء مصلحة زملائها:

السيدة هولور: ويأتى الفلسطينى ويقترب من ديفيد. وعندما رأى ديفيد، ألقي عليه نظرات الاحتقار، حيث لم يكن سوى شاب، وقح يتمتع برزانة في السمات

توكـــــــــي: إنه كان شاذاً جنسياً

السيدة هولور: وقال الفلسطيني لـ ديفيد: هل أنا كلب وانت تحضر إلىّ ومعك عصاك؟

توكــــــى: لقد كان الفلسطيني مهجناً

السيدة هولور: ولقد لعن الفلسطيني ديفيد وسب آلهته

تـوكـــــــى: لقد أخبره بأن يغادر

السيدة هولور: ثم قال ديفيد للفلسطيني: "لقد حضرت إلي ومعك سيفك. ومعك رمح ودرع...."

توكــــــى : لقد كان معه سيفاً. (نوارا، ١٩٨٨، صـ٣١)

ولقد دمر حديث توكى المختلط،- بالإضافة إلى طاقة أدائها الساذجة ولكنها مؤثرة- السلطة الكونية الكاذبة والخاصة بالنص المُتَلَقَي، موجهة إلي تعنيف السيدة هولور: "ولا تتطلب كلمة آلة أية ترجمة" (يتركوت، ١٩٨٩/ ١٩٩٠ صـ١٩١).

ولم تصبح اللغة في مسرح نوارا مهجنة ومختلطة فقط، ولقد دُعّمَ الممثلون بأن يعبروا بتدمير غيرمختلط لكل ما هو مثالي أناني كامل ومغلق وخاص بالحضارة الغربية. ولقد كانت الشخصيات من شخصيات الجروتسك، مشوهة، مريضة أو شبه إنسانية، بينما الصور المقدمة من خلال أشكال الكرنفال والقناع كانت مميزة، ولقد كان إيفان شكلا من أشكال التهجين، مثل العندليب روبر الذي كان نصفه إنسان ونصفه الآخر طائر، وتحتوى مملكته علي الشخصية الهزلية، وهى شخصية ميروفينش السمين، بيتر القزم، ورجل في زى دبة، والمرأة - اللعبة الراقصة.

وفي "رؤى"`يراقص أرنب يبلغ طوله سبعة أقدام -في حفل تنكرى- جزرة يبلغ طولها سبعة أقدام هي الأخرى (ويتكشف الأمر حيث إنهم من الشرطة السرية والمتنكرين في مهمة رسمية). وتتعد صور التشويه في مسرحية "داخل الجزيرة" مثل الجنود في حالة هلوسة، والذين يفقأون عيونهم بأجذاع وفروع الشجر. وتجرى أحداث مسرحية "برج المراقبة" The Watchtower في مصحة للمصابين بأمراض مزمنة في منطقة الجبل الأزرق والتى تطل علي سيدنى، وتقدم صوراً متعددة من الحالات والظواهر التي تكشف، أو توحي الأحداث الداخلية.

وتلفت هذه الحيوية الدرامية لهذه الطريقة الأنظار إليها، حيث إن تفجر ما هو رمزى إلى عوالم التخيل، لا يمكن استنساخها في تحليل لفظى؛ فهي -في المقام الأول- مسرحية التعبير حث لا تجد اية وسيلة شرعية أخرى من وسائل التعبير.

ويشير نوارا -في إعجاب- إلي الأفلام المرعبة للمخرج الكندى ديفيد كرويننبيرج David Cronenberg حيث يعد الجسد سلاحاً، والذي يمكن استخدامه ضد النفس" (تيركون، ١٩٨٧، ص-٥٨). هذه الصور القوطية لم تكن وليدة الصدفة، ولكنها كانت جوهرية في أعمال نوارا. وفي الدراسة التي أجرتها روزمارى جاكسون ١٩٨١ ص١٧٧ Rosemary gckson حيث تناولت الأدب في فترة ما بعد الرومانسية كتبت قائلة:

(لقد طرد افلاطون من جمهوريته كل الطاقات المخالفة للمعتاد، كل هذه الطاقات والتي تُعبِر من خِلال كل ما هو خيالي أو غير واقعى مثل: الإثارة الجنسية، العنف،

الجنون، الفكاهة، الكوابيس، التأله، الرثاء، التشكك، الطاقة الأنثوية والمغالاة، وحيث إن هذه الطاقات تمتزج وتختلط في إسقاطات للنفوس الضائعة، المطرودة، الخائنة والمرغوبة، كل ذلك يعد أساسياً للنماذج الخيالية والقوطية: وتطلق جاكسون على هذه الشخصيات الوحشية صفات مثل "متفككة، ممحاة، ونفوس منقسمة تكمن أجساداً غير متكاملة، وهي التي تعارض النماذج التقليدية للنفوس المتوحدة" (١٩٨١) صـ١٧٨). وتُظْهِر مسرحية "العصر الذهبى" كيف أن استخدام هذه النماذج يمكن أن يعطى قراءة تخص السياق والنمط الأسترالي وتفسر كيف اكتسبت هذه المسرحية هذه الشهرة، حيث تعد فى ألمع ما قدم الكاتب من مجمل أعماله.

وتقوم المسرحية علي حدث بسيط في التاريخ التسماني، حيث تجري أحداثها في حديقة رسمية مبنية علي طراز السجون في هو بارت، وتقع في أعماق الغابات الممطرة في جنوب غرب الجزيرة، مع استعراض لمشاهد من سقوط برلين في الحرب العالمية الثانية. في سنة ١٩٣٩ تم اكتشاف إحدى القبائل المفقودة والمكونة من البيض فى إحدى الغابات. وهذه القبيلة تنحدر من الهاربين الفارين الباحثين عن الذهب، وهم يتكلمون -بالفطرة- لغة الباتوا، والتي تتكون من لهجات إقليمية بريطانية قديمة. وقد رأت رئيسة هذه القبيلة، كويني أيرى Queenie Ayre أن فرصتهم في بقائهم أحياء كجماعة. لن تكون في الغابة، وأن الحل هو في العودة إلي الحضارة؛ حيث كانت خطوة شجاعة وآملة حيث إنها الجزء المتذكر لعالم التعذيب، الذي طالما قاسوا منه.

وفي هو بارت تم تكريمهم وتعظيمهم، وكانوا المادة الأساسية للدراسة المستفيضة

للدكتور ويليام أرشر Dr William Archer وهى دراسة أدت إلى القضاء عليه بطريقة تدريجية.- بينما يزداد الحب بين ذلك الشاب من الطبقة العاملة، وهو فرانسس Francis mfdk وبين إبنة رئيس العشيرة بيتشيب Betsheb. وأثناء تفجر الحرب، تم إعلان الملاءمة السياسية، وتم حجزهما في مصحة عقلية، خشية أن يُسْتَغَل تدهورهما الجسدى كدليل لدعاية النازى لتحسين النسل. وبينما كان فرانسس يحارب في الحرب الأوربية مات كل المفقودين -فيما عدا بيتشيب- في مصحة هوبارت وهم يعانون من اغتراب مزدوج. وعند عودته، بعد أن مورست عليه أصناف التعذيب وانهارت احلامه، قرر فرانسيس -فى بداية الأمر- أن يقتل كلاً من بؤسه وبؤسها معاً، ولكنه يقرر -أخيراً- ان يأخذها معه إلى الغابة، حيث تتوحد روحها مع ارواح الموتى في نشوة هادئة.

أيتها الأرواح، أرواح ميلورن، أيرى، ستف، ماك أنجيل. أرواحكم تلتف حولي كالدوامة. القمر يبدو كالقرص الأبيض. إنى أزحف داخل الحلم. الطير ينصت ويتوحد مع روحى، ولا تزال الأرواح تلتف حولى. كل الاشياء ذهبية. نعم إني قادمة. قادمة ص(٧٦)

وتنتهى المسرحية في لحظة تشوق، حيث تبتسم بيتشيب لـ فرانسيس عبر الخليج الذي يفصل بينهما، بينما تردد ما قالته أيرى في ضرورة إعادة التئام الناس وتوحدهم مع التاريخ: الآن مزيد من المنبوذين، (ص٧٧) وبينما تحتوى مسرحية العصر الذهبى علي الكثير من الطاقة الجسدية، فإن الكوميديا والمرح يشير تركيبها ويلاءم الأساطير

الأوربية للمنفى في الأراضى الخربة المتوحشة والتوحد التدريجي للأسر المتفككة، وذلك من خلال دمج بعض أجزاء من مسرحية إيفيجينا في توريس لـ Euripides' Iphigeneia in Tauris والنهاية السعيدة، والنسخة الفلكلورية المعدلة من الملك لير King Lear. وتصوره لتاريخ أستراليا كان مركبا ومليئا بالتلميحات.

فتستدعى شخصيات مثل أيرى وبيتشيب في سجن المصحة، صورتنا عن آخر التسمانيين السود المسجونين منذ قرن مضى في مثل تلك المصحات. وتدور المسرحية حول مصير شعوبنا الأصلية ولكنها تتناول موضوعها من خلال الأسطورة و: "التَّناص" - ثم الحاجة الملحة لتقديم رواية كابريكورنيا Capricornia دراميا بدت كما لو كانت أطلقت سراح نوارا، ليشفر موضوعه بطريقة مباشرة، وقدم الوجه الأبورجينالي بإحساس استعارى، ولكنه كان دائما محوراً فى مسرحه.

وفى الوقت الذي استطاع فرانسيس أن يفلت كيانه من غزو الكريت Grete، ثم سجنه بسبب جريمة غامضة وتم نقله إلي أستراليا، وكان يقدم رمزا لشعب الغابة وعن نفسه وتاريخ المنفى الوحشى والسجن، حتى تلتقى قصته بقصة بيتشيب. وفي أحد سجون برلين العسكرية، أبصر وتمعن -في اغترابه- التاريخ كعضو من المهتمين من الطبقة العاملة: "هذا السجن يناسب ويلائم حالتي العقلية تماماً، لقد نشأت وتربيت من أجله، مثلما تربيت لكى أقتل" (صـ٦٩).

ويعتبر ذلك إشارة الي بناء أستراليا كبناء مشوه تشويها أبدياً، من خلال الخطب الاستعمارية - كمتهم ومجرم - (تيرنر، ١٩٨٨). وعلى ذلك يتقابل أسلاف المتهمين

الأستراليين "الحديثين" مع ذواتهم الضائعة في جماعة الغابة، حيث شُوِهَوا من الناحية الجسدية وأيضا من الناحية اللغوية، بواسطة النسب الاستعماري المختلف. ولكن هذا الاختلاف، علي الرغم من ذلك يعجزهم. ومن الناحية البيولوجية تشكل خصوبتهم مشكلة، فهى ايضا تقودهم -من خلال الطاقات المفقودة- لأماكن المنفي الأفلاطونية والتي يعددها جاكسون. وعلى الرغم وأيضا بسبب تقديمهم في هيئة مجانين، مشوهين، مرضى، غزيزين، يعانون من العقم، بدائيين، سحرة، مجرمين، حالمين أو ممثلين، فإن هؤلاء المفقودين جسداوا روحانية جمعية، وخصوبة عاصفية تبهر وتتضخم . وعلى الرغم من أن توحد العشاق المريب والذي تم فى الغابة، وفوق كل ذلك من خلال رسم الشخصيات اللامع لبيتشيب بما تمتلكه من قوى سحرية وإثارة جنسية، تلمح المسرحية إلى إمكانية سد الفجوة بين الأجزاء المبعثرة للنفس الأسترالية: لتحتضن المنفى وتطلق عليه اسم "الوطن" (كيللى، ١٩٨٨).

وتستمر كتابات نوارا لتشمل كلاً من التيمات ووسائل التقنية. وبالإضافة إلى الكتابة المبرحية، فقد قام بإخراج مسرحيات وأوبرات، واستمر يكتب الخيال و أيضا كتب لوسائل الإعلام الأخري. وقد اشتهرت رواياته مثل رواية بؤس الجمال (نوارا، ١٩٧٦) Misery of Beauty ورواية بالو Palu (نوارا، ١٩٨٧). وقام بترجمة كلبست Kleistويدياياند Wedekind وروزلاند Rosland خصيصاً للمسرح الأسترالي. كما شارك بترجمة مسرحية "الأشباح" لإبسن Ibsen's Ghosts. وأيضا قام بمعالجة مسرحية راقصة مأخوذة عن "المخدوع" (نوارا) ١٩٧٩ "The Ceated" وقام بنشر عددٍ من المقالات الصحفية، وبالمشاركة مع الملحنبرايات هوارد Brian

Howard كــــتب كلمـــات بعض الأوبرات ومنهـــا "الأصـــوات الداخليـــة ١٩٧٩"فروايتسنداى"، بينما لا يزال يفكر في تقديم أوبرا مأخوذة عن رواية جان ريس وهى باسم بحر سارجاسو الكبيـر Jean Rhy's The wide Sargasso Sea وقام بكتابة السيناريو الخاص بالمسرحيات التليفزيونية مثل أشخاص في غير أماكنهم Displaced Paersons، ملك الســحليـــة The Lizard King، الجـــوع Hunger) وأيضا قدم المسلسل "المنتج الأخير" The Last Resort لهيئة الإذاعة الأسترالية، وكتب عدة مسرحيات إذاعـية لشبكة ABC FM. وبالاشتراك مع المخرج النيـوزيلندي فـينسنن وارد Vincent Ward كـتب سنيـاريـو فـيلم "خـريطة القلب الإنساني" "AMap of the Human Heart" والتى جرت أحداثها وسط شعوب متجانسة ومهجنة من شعوب كندا. وبفضل تنوعه وقوة رؤيته، فإن نوارا يعد من ألمع وأهم وأكثر كتاب المسرح المعاصر إثارة.

الفصل الخامس

كندا

Eugene Benson

يوجين بنسون

كانت أول مسرحية مسجلة في أمريكا الشمالية في كندا الفرنسية، في مينا رويال فى نوڤا سكوتيا Port Royal in Nova Scotia في السادس عشر من نوفمبر ١٦٠٦ عندما قدمت "مسرحية مسرح النبتون في فرنسا الجديدة" لمارك ليسكاربوت. ولكن في ثلاثة القرون التالية، سُيَطر علي المشهد المسرحى الكندى بواسطة الفرق المسرحية الأجنبية المتجولة والنجوم الأجانب مثل ادوين بوث Edwin Booth، جيمس أونيل Games O'neill، سارا برنار Sarah Bernhardt توماسو سالفيني Tommaso Shrni، سير هنرى إيرفنج Sir Henry Irving، إلين تيرى Ellen Terry السيدة باتريك كامبل Mrs patrick Campbell وسيرجون مارتن - هارفى Sir John Martin - Harvey في المسرحيات الشهيرة (الشخصيات الميلودرامية) مثل غادة الكاميليا Camille، كابينة العم توم Uncle Tom's Cabin والطريق الوحيد The Only Way (وهى معالجة عن رواية "قصة مدينتين" لديكنز Dickens's "Atale of two Cities وكان بالفعل يوجد بعض الفرق الكندية المتجولة، مثل فرقة التافارنية الدرامية، وفرق أخوات مارك، وذلك علي سبيل المثال، ولكنهما لم يستطعا تقديم دراما محلية. وقد حقق ممثلون كنديون مثل جوليار أرثر Julia Arthur، مارجريت أنجلين Margaret Anglin ومارى درسطر Marie Dressler نجومية واسعة ليس فقط فى كندا، ولكن أيضا فوق خشبات مسارح أمريكا وبريطانيا. وقد أظهر الناقد الكندى ب ك ساندويل B. K. Sandwell فى مقالة له في مجلة "المجلة الكندية" .Camadian Magazine في سنه ١٩١١، استياءه الشديد من ارتباط المسرح الكندى باهتمامات المسرح الأمريكي: "كندا هي الأمة الوحيدة في العالم التى يسيطر على مسرحها الأجانب."وفي

حقيقة الأمر تعد هذه التهمة غير حقيقية، حيث يظهر مؤشر الاستطلاع بأن دول الكومنولث مثل أستراليا ونيوزلندا والجزر الهندية الغربية بأن لديها نفس الارتباط المسرحى بالمستعمر.

وقد أسفرت شعبية الأفلام والإذاعة والتى خفضت من الدعم المادى للفرق الأجنبية؛ مما أدى إلى التخفيف التدريجى للمستعمر علي المسرح الكندى، وذلك بعد الحرب العالمية الأولي. وقد ساعد أيضا نموذج الفنون المسرحية الأوروبية، تلك الخاصة بمسرح دابلن آبي Dublin's Abbey Theatre علي دعم الرغبة بخلق مسرح متجانس وأهلى.

وكانت أول خطوة في هذا المضمار، هى تأسيس مسرح هارت هاوس فى تورنتو سنة ١٩١٩ Hart House، من خلال كاتبها المرموق ميريل دينيسون (١٨١٣ - ١٩٧٥) Merrill Devisaon، والذي كتب مسرحيات كانت كندية الملامح والقيمات والأصوات. ولكن حتى سنة ١٩٤٠ ، سنة ١٩٥٠ ظل إنتاج المسرحيات الكندية تحت سيطرة الفرق غير المحترفة، كما كان الحال في عمل جوين فارس رينجوود (١٩١٠ -١٩٨٤) Gwem pharis ringwood وروبرتسون ديفز (١٩١٣-) Robertson Davies

والذى أقلع عن الكتابة، حيث قل الطلب والاستمتاع بالأعمال المحلية. ويمكن أن نستشعر درجات الوجود المسرحى في كند، وذلك بسبب أن كندا هي أفضل دولة عُرِفَ عنها تقديم أفضل مهرجان، وهو مهرجان ستراتفورد Stratfard Festival، والذى

تأسس في سنة ١٩٥٣، والذي كان محتواه الأول يضم دراما غير كندية، وإن المهرجان الوحيد فى العالم المُهْدَى إلي شو ومعاصريه، كان مهرجان شو Show Festival والذى كان فى سنة ١٩٦٢، في نياجرا علي البحيرة - كندا.

ونشأ الدافع لتطور دراما كندية محلية محترفة من المسرح البديل لسنة ١٩٦٠، والذي عَرَّفَ نفسه بأنه أُقيم خصيصاً كمعارض للتيار السائد للمسرح. وعلى المستوي العالمى، أظهر هذه المسرح البديل ملامحه في أشكال متنوعة مثل مسرح العصابات Guersilla Theatre، أطقم نيويورك مثل المسرح الحى لجوليان بيكJulien Beck's Living Theatre ومسرح برو دواس لسنة ١٩٦٧ لموسيقى الروك ويسمى بمسرح هير Hair، والذي احتفل بالانحراف الجنسى، المعارضة السياسية، وثقافة المخدرات في مقابل القيم الخاصة بالتيار السائد للمسرح الأمريكي.

وفى كندا اشتعلت الروح القومية القوية - حيث حل علم كندا محل الراية الحمراء the Red Ensign في سنة ١٩٦٤. وفي ١٩٦٧ احتفلت كندا بمائة عام من القومية. ويذكر أيضا أن القيم الكندية لسنة ١٩٦٠ كانت جديرة بالاحتفال- خاصة عن مقارنتها بالقيم الأمريكية - فقد شهد عام ١٩٦٠ مقتل كيندى، ومارتن لوثركينج، وظاهرة العنف المنتشرة في المدن الأمريكية، وحرب فيتنام المنشقة حيث هرب الآلآف من الأمريكيين إلي كندا. وقد قُدمتَ ثلاث مسرحيات هامة لسنة ١٩٦٧، وهى نشوة ريتا جو لكاتبها جورج ريجا Gearge Rga's the Ecstasy of Rita Joe، والثروة وعيون الرجال لكاتبها جون هربرت John Herbert's Fortune and Men's eyes وألوان في الظلام لكاتبها جميس رينيJames Reaney's Colours in the Dark

وتعد هذه المسرحيات بمثابة نشأة الحرفية للدراما الكندية، وبداية فك حصار الاستعمار عن المسرح الكندى.

وقد كتب جورج ريجا (١٩٣٢ - ١٩٨٧) خمس عشرة مسرحية، بالإضافة إلى كتابة السيناريوهات للتليفزيون، الراديو، والفيلم، أربع روايات، وست عشرة قصة قصيرة، وكان أول إنتاج لمسرحية ذات فصل واحد، وهى مسرحية "الهندى" (١٩٧١) The Indianوتقدم -دراميا- المقابلة بين عامل هندى مجهول، وبين موظف في قسم الشئون الهندية في كولومبيا البريطانية، وتحتوى المسرحية على عدد من العناصر التي تميز عمل ريجا - وهو التزام أخلاقى قوى (نابع من معتقدات ريجا الماركسية)، تعاطف مع الفقراء والمهمشين، وأسلوب مسرحي يضم المعاهدات التي لاتتبع المذهب الطبيعى. وتعد هذه المعاصرات محورية في مسرحية "نشوة ريتا جو" ، وهى أفضل الأعمال التى قدمها ريجا.

وهى مبنية علي حدث حقيقى، يدور حلو مقتل إحدي الفتيات الهنديات في فانكوفر، تعد المسرحية اتهاما شديداً للمجتمع الأبيض القاسٍ، والذي هَمَّشَ هنود كولومبيا البريطانية، وليس فقط هذه الفئة، ولكن يمتد الأمر ليضم كل الاقليات في كندا. ويدور حدث المسرحية حول محاكمة تلعب فيها ريتاجو دور المتهمة، وهي فتاة هندية متهمة بالسرقة والدعارة وتهم أخرى؛ ويعد جمهور المسرح هم المحلفون. وتختتم المسرحية بأن تدفع ريجا المحلفين بأن يثيروا التساؤلات حول القيم التي يقدمها المجتمع الأبيض المستعمر، حيث تُقَدَم المعلومات الخاصة بتاريخ ويتاجو منذ طفولتها، حتى

مقتلها علي يد عصابة من المغتصبين، والذى قتلوا أيضا حبيبها . ويناقش الناقد كريستوفر إينز Christopher Innes موضوع المسرحية، ويعلق قائلا بأنها تمثل مولد الدراما الكندية الحديثة التكنيك؛ وذلك لأن التكنيك الذي استخدمه ريجا ووظفه من خلال طوفان من الوعى والضمير، شَكَّلَ وسيطر علي سيولة ويسر الحدث، والذى ظهر في صورة مونتاج صاغته كلمات ريجا، فظهرت المسرحية كالملحمة. وتثير مسرحية نشوة ريتاجو أهمية أخرى، حيث إنها سارت علي نهج جون كولتر (١٨٨٨-١٩٩٠) Gohn Coulter، والذي استغل التاريخ الكندى في أعماله، وعلى سبيل المثال مسرحيته المكونة من ثلاثة أجزاء "ريل"Riel ، وهى معالجة للأحداث التى أحاطت بظروف إعدام لويس ريل علي يد القوات الاستعمارية البريطانية في سنة ١٨٨٥، وقد كان ريل قائداً لقوات فرنسية -هندية. وتعرض المسرحية للكتّاب الكنديين -وأيضا للجمهور الكندى- أنه يمكن لحدث، ولمادة كندية أن تحظى بكل المؤثرات المسرحية القوية. كما تعرض أيضا كيفية تطوير الأفكار المحلية من خلال منظور حضارى.

واستمر ريجا في كتابة مسرحيات أخرى، وأثر تأثيرا قوياً في المشهد المسرحى الكندي؛ وخلال هذه المسرحيات استمر في الجمع بين الالتزام الأيدلوجى القوى، وبين التبصر النفسي.

وقد تميزت مسرحية حشائش وفراولة ١٩٧١ Grass and Strowberries في استخدامها لمؤثرات متعددة - موسيقى الروك وعروض الأفلام، علي سبيل المثال،

وذلك لكي يقدموا -دراميا- فجوة الأجيال بين التأسيس، وبين ثقافة موسيقى الروك والمخدرات لسنة ١٩٦٠. وتبنى أحداث مسرحية "أسرى العازف الذي بلاوجه"(١٩٧١) Captives of the Faceless Drummer على الظروف التي أحاطت بحادثة الخطف الحقيقية، ومقتل رئيس مجلس الشعب من كويبك، ومجموعات الكويبك المنشقة. وفي المسرحية تدور حوارات بين الدبلوماسي المختطف وبين قائد الخلية الثورية، تنتهي بأن يرفض الدبلوماسي النظام السياسي القديم في كندا؛ ليحتضن النظام الجديد والمبنى على الثورة الجنسيه. وتبحث سارا في "شروق الشمس علي سارا" "Sunrise on Sarah" - وهي نموذج لكل النساء- علي القيم الجديدة. وتُعَطى هذه القيمة بعداً تاريخياً في باراسيلسوس ١٩٧٤ "Paracelsus"، ويمثل بطل المسرحية -الذي ينتمي إلي القرن السادس عشر ويعمل كيميائياً وعالم فيزياء- دور الدخيل وتتوازى هذه الشخصية مع شخصية د. نورمان بيثيون Dr. Norman Bethune والذي عمل في أسبانيا أثناء الحرب الأهلية، وعمل فيما بعد مع ماوتس تونج و جيفارا الذي اسْتُشهِد فداءَ لمُثُله التقدمية. وقد انْتُقِدَت المسرحية التى قُدِمَت فقط في ١٩٨٧؛ لتقديمها المواعظ المباشرة ولاستخدامها -أيضا- للشعر الحر. وفي المسرحيات التالية صورة أنجيليكا Portrait of Angelica (التي قدمت ١٩٨٣ وهي غير منشورة) ومسرحية "سبع ساعات علي نزول الشمس" ١٩٧٧ "Seven Hours to Sundown" ومسرحية "آخر العبيد" "Last of the Gladiators" (قُدِمَت في ١٩٧٦، غير منشورة)، ومسرحية "رجال المحرات علي

"نهــر الجليــد" (١٩٧٧) "Plaughmen of the Glacier" "رســالة لولدى" (١٩٨٢ Aletter to My Son - هجـر ريجـا أطقم التـمـثـيل الضـخـمـة وكـذلك المؤثرات المكلفة، مثلما حدث في مسرحيتى "نشوة ريتا جو"، و"باراسيلسوس" وليكتب مسرحيات موجهة -في المقام الأول- إلي جماهير الطبقة والمسارح البديلة، وما توفره من تسهيلات، مع بساطة متمثلة في الأفكار والقيم والإنتاج. وقدم أبطال الطبقة العاملة (المهاجرون علي وجه الخصوص) "معايير البطولة"، والتي يعارض بها ريجا كل مظاهر الفساد التى تمتلئ بها طبقة الرأسمالية البرجوازية. وفى مراجعة لأعماله السابقة، يمكن أن يُنْظَر لأعماله بأنها محاولة لاستبدال التمركز الأوروبى والأسطورة الاستعمارية، بطرز أولية كندية جديدة مستقاة من أسطورة) الشعوب الكندية المحلية، ومن خارج طبقة البروتستانت والأنجلو ساكسون المسيطرة.

وقد ركَّز جون هربرت (١٩٢٦-) Gohn Herbert خبرته من خلال كتابته لأشهر مسرحياته "الثروة وعيون الرجال" (١٩٦٧) ("Fonture and Men's Eyes")، وقدمت لأول مرة في سنة ١٩٦٧) على مسرح البلاى هاوس في نيويورك، ولكن أجريت الورش الفنية عليها في مهرجان ستراد فورد بكندا في سنة ١٩٦٥، ولكن لم تنل حظها في الحكم عليها؛ وذلك بسبب تيمتها ولغتها بالنسبة لجماهير ستراد فورد. وفي الواقع تم تقديمها تقديما كندياً وذلك في سنة١٩٧٥. ومن خلال تقديم هربرت للشذوذ الجنسى بطريقة مكشوفة، وبسبب سجنه في إصلاحية في كندا بتهمة (ظل ينكرها) وهى تهمة منافية للآداب، تقدم المسرحية -بطريقة درامية- طرق تعليم أحد النزلاء، سميتى وذلك بواسطة روكى الشاذ جنسيا والقواد، وأيضا كوينى وهو يعانى أحد أمراض الشذوذ الجنسى (بلوغ الذروة الجنسية عند ارتدائه ملابس الجنس الآخر).

ومونا، وهو ولد خنثوى يبلغ الثمانية عشر من العمر هو الوحيد الذي يعطى سميتي الأمل. وباستعارة خطبة الرحمة من "تاجر البندقية" لشكسبير، وبالإشارة أيضا إلى السوناتا رقم XXXX لشكسبير أيضا، حيث يتغني الشاعر قائلاً: عندما تنتقص أموالي، وينتقض قدرى فى عيون الرجال، "افكر فيك" فيوحي هذا البيت بالأمل في الخلاص، ولكن سرعان ما يتبدد هذا الأمل بالانتهاك المتزايد لشخصية سميتى. وبينما تقدم المسرحية صورة قاسية عن الشذوذ الجنسى والاغتصاب ، فهى أيضا وإن كان بدرجة أقل تقدم صوراً من حالات السجن والشذوذ الجنسى، أكثر من تقديمها لصور العلاقات الإنسانية، وكيف أن إنكار الحب يلتف حول الأفراد. و على الرغم من أن المسرحية تثير الاهتمام بالموضوعات الداعرة ومعالجتها، إلا إنها تثير الفكاهة من ناحية أخرى.

وسرعان ما دخلت المسرحية دائرة الاهتمام العالمي حيث ترجمت إلي أربعين لغة وأهديت إلى هيئات تقويم السجون.ولقد كتب هربرت مسرحيات أخري - "أومنفال والبطل" "Omnphale and the Hero" (١٩٧٤) و"بعض الأيام الصيفية الغاضبة" "Some Angry Summer Days"(١٩٧٦) وأربع مسرحيات ذات فصل واحد - ولكنها مسرحيات ميلودرامية في القيمة، وتعتبر الشخصيات ذات بُعْد واحد.

وفي مسرحية ألوان في الظلام "Colours in the Dark" (١٩٢٦ -) يقدم جميس ريني لكندا عيدها المئوى بطريقة سائغة أكثر مما قدمه ريجا أو هربرت. وكأستاذ

للإنجليزية وأحد المعجبين بأسلوب النموذج البدئى الذي قدمه نور ثروب فراى Northrop Frye في الأدب، يظهر رينى صفة شديدة الأدبية في مسرحياته الأوَل مثل "طائر الزقزاق" (١٩٦٢) The Killdeer "وقناع الرجل الواحد" (١٩٦٢) "One Man Masque "استمع إلي الرياح" (١٩٧٢) "Listen To the Wind" و"بيض شم النسيم" (١٩٧٢) "The Easter Egg" وقد قُدمَت كل هذه العروض - في الستينات - بحب شديد، وميل فى اتجاه الميلودراما (كتابه المفضل هو "الفجر" للكاتب رايدر هاجارد (Rider Haggard's Doun). ولكن في "ألوان في الظلام" - وهي مسرحية سلسلة مكونة من اثنين وأربعين مشهداً، وتعتبر انطباعية التأثير-، يكبح رينى جماح نفسه نحو الميلودراما، حيث قدم تيمته الأولية بطريقة درامية، حيث تناول السقوط وإمكانية النهوض مرة أخرى من خلال تجارب طفل كندى. وعندما قُدمَت في مهرجان سترادفورد في سنة ١٩٦٧، قَدَمَت نهاية مرحلة في مشوار عمل رينى، وبدأت المرحلة التالية لعمله، حيث ركزت مسرحياته علي القومية والتاريخ الكندى. ويُرَىَ ذلك بوضوح فى ثلاثية آل دوناللى - عصا وأحجار (١٩٧٤) (Donnelly Trilogy - Sticks and Stones) وفندق سانت نيكولاس (١٩٧٦) The St Nicholas Hotel ومسرحية "القيود" (١٩٧٧) Handcuffs..وتتناول المسرحيات الثلاث أسرة أيرلندية كاثوليكية من القرن التاسع عشر، وهى أسرة آل دوناللى والتى تعيش فى أونتاريو، كندا، حيث قُتِل رجالهم في سنة ١٨٨٠. ويغطى الحدث ستة وثلاثين عاما من خلال أحد عشر ممثلاً يلعبون أدواراً متعددة. متخذة الشكل القصصى، فالمسرحيات تحتوي أيضا علي التمثيل الصامت، الرقص، القَصَص الشعبي، الموسيقي، التاريخ والأسطورة؛ كى تخلق فصلاً حيوياً

لماضي كندا المُسْتَعْمرَ. وكان هدف دينى مثل كولتر في ثلاثية ريل، منادياً بالتعديل بصورة واضحة جلية؛ بينما صُورَ آل دونالل كأشرار من الناحية التاريخية - آل دونالل السود - والذين احتفل بهم رينى. وفي مسرحية "عصا وأحجار" قُدِّمَ نموذج عائلة دونالل من خلال نموذج أكبر للعقم والخصوبة . وقد نجحت المسرحية الأولى في تقديم الأب والأم لعائلة دونالل كفلاحين مهاجرين، وقعوا في خيوط عنكبوت من الكراهية والنفاق في مجتمع فلاحى صغير من القرن التاسع عشر، وأيضا، كوجوه للإخصاب، وأن الآلهة هى التى يجب أن تُذبَح. ولا تعد ثلاثية آل دونالل نجاحاً كاملاً - فقد كان القالب القصصى مشتتاً للفكر والمتابعة، كما كان عدد الشخصيات زائداً بصورة مبالغة - ومع ذلك نجح رينى في تحقيق هدفة الأول، وهو أن يخلق من المسرح عالما مُرْضِياً نابعا من الظروف التي تمر بها الحياة والطريقة الكندية.

وظهرت نفس الرغبة لتحرير ماضي كندا في بعض مسرحيات أخرى لـ رينى مثل "البولدون" "Boldoon" (١٩٧٦، بالاشتراك مع س. هـ جيرفيز C.H. Gervais) ، وتدور حول أعمال السحر في مدينة كندية في سنة ١٨٣٠ ، ومسرحيتان أخريتان معالجتان وهما واكوستا (١٩٧٨): wacousta والإخوة الكنديون (١٩٨٤) The Canadian Brothers وهما مبنيتان علي الروايات الميلودرامية لـ-ماجورجون ريتشاردسون Majar John Richardson والتى نُشرَت في سنة ١٨٣٢ وسنة ١٨٤٠على التوالي. وفي مسرحيات تالية كتب رينى عن حركة إضراب كندية في سنة١٩٣٠، وعن تاريخ لندن، أنتاريو، وعن اغتيال أونتاريو فى سنة١٩٣٠. وفي سنة ١٩٦٠ أسس ريني مجلة "ألف باء" Alphapet بغرض

التركيز علي "أيقنة التصور"؛ وفى كل الأحوال، فإن عمله الدرامى يُركِّز علي النزعة الإقليمية الفنية للتصور، حيث إنها ترتبط بماضي كندا الاستعماري.

وبعد مسرح تاراجون بـ- تورنتوToronto's Tarragon Theatre (١٩٧١-) ومعمل مصنع المسرح Factony Theatre Lap (١٩٧٠-) من أهم المسارح التى عملت علي تقدم الدراما الكندية؛ وذلك بسبب تطابقهما مع الكُتَّاب المسرحيين والذين ذاع صيتهم في السبعينات والثمانينات - وقد تركز اهتمام مسرح باس موريل المؤثر (١٩٦٨-) Passe Muraille فى العمل الجمعى والذي قُدِّم أفضل تقديم من خلال مسرحية "عرض المزرعة" (١٩٧٦) The Farm Show والتى قُدِمَت لأول مرة في سنة ١٩٧٢. وقد كانت بداية ديفيد فريمان (١٩٤٧ -) David Freeman عندما شجعه بيل كلاسجو Bill Classco -وهو المؤسس المشارك لمسرح تاراجون ومخرجه الفنى- بأن يكتب مسرحية مبنية علي مقالة كتبها فريمان عن ضحايا الشلل المخى (والذى كان يعانى منه).

ولقد حققت مسرحية "اللصوص" (٩١٩٧٢ "Creeps" نجاحاً كبيراً علي المستوي النقدي والمادى.

وتدور المسرحية في حمام للرجال تابع لورشة عمل، حيث يعاني خمسة رجال من مرض الشلل المخى، وبينما هم يمارسون عملهم، فإنهم يناقشون عبثية حياتهم. وتتلخص الحبكة في محاولة أحد هؤلاء الرجال إقناع جيم، -وهو كاتب صاعد-، بأن يترك ورشة العمل وأن يعمل عملاً حراً (وهذا ما كان قد فعله فريمان بالفعل). وتتميز

اللغة في هذه المسرحية - كما كانت في "الثروة وعيون الرجال" - بأنها لغة جافة وأحيانا جريئة، ولكن في معظم الأحوال هى منيرة للكوميديا السوداء، مثلما كانت في المشاهد التي تمتمت فيها الشخصيات في هلوسة، مثل شرابيز والفتاة التي تُسمَى بالآنسة "شلل مخى" . وطوال المسرحية نسمع صوت امراة لانراها علي خشبة المسرح، وإنما يدوى صراخها طلبا للنجدة، حيث تغتصب على يد أحد الشخصيات، وتطلق صرخات وكلمات تنتهى بها المسرحية، حيث تقول: إني فى حاجة إلي قس! أحضروا لي قساً! فليبحث شخصياً عن قس!"

وقد طور فريمان تيمة الوقوع في الشرك -والتى كانت محورية فى أول مسرحية له- وظهرت ملامح هذا التطوير في مسرحيات مثل "الكبش" ١٩٧٢ "Battering Ram”، "سوف تكون بخير، أيها الصبى جيمى" "you’re Gonna Be Alright’ m Jamie Boy” "ومصيدة الذباب" (١٩٨٠) "Flytrap”.

وفي مسرحية :الكبش: وعلى سبيل المثال، تقدم سيدة -وهى متطوعة- حجرة في منزلها لرجل معوق، وتلعب هي وابنتها كى توقعه فريسه لهما، ولكن يتبدل الأمر ويصبحن هن الفريسة له في لعبة جنسية غامضة. وفي مسرحية "مصيدة الذباب" يدعو زوجان لا ينجبان شاباً صغير السن، لكى يعيش معهما، آملين أن ينقذ زواجهما من الانهيار.

ولم تنل أي من هذة المسرحيات حظها مثلما حدث في مسرحية "اللصوص".

وقد أثمرت العلاقة بين مسرح تاراجون، وبين ديفيد فرنش (١٩٣٩ -) David

French والتى دعمها جلاسكو، الذي قام بإخراج أولي مسرحيات فرنش، فيما عدا المعالجة لمسرحية "الغابة" لكابتها ألكسندر أوستروفيسكى Alexander Ostrovsky والتي قُدمَت في سنة١٩٨٧. وقد وُلِدَ فرنش في نيوفاوند لاند، ثم انتقل للحياة في تورنتور مع عائلته عندما بلغ السادسة من عمره. وقد قدم فرنش التناقض بين القيم الريفية التي تخص نبوفاوند لاند، وبين القيم الحضرية في تورنتو، وقدم أيضا تجربة الهجرة، وهى لصيقة بوعى القرن العشرين ومن ملامحه، وتعد هذه التيمات تيمات ثابتة فى الرباعية المسرحية المعروفة باسم مسرحيات ميرسر Mercer Plays وهى عبارة عن مجموعة من الأعمال المترابطة مثل التى كتبها جون كولتر، رينى، وجورج ف. ووكر Gearge F. Walker. وأول مسرحيات ميرسر - هى "مغادرة المنزل" (١٩٧٢) "Leaving Home"، وهي تدور حول الصراع الأولّى بين الأب والابن، حيث يتمثل هذا الصراع بين الأب جاكوب ميرسر Jacob Mercer، والذى انتقل بأسرته من نيوفا وندلاند إلي تورنتو، وبين ابنه الأكبر Ben. mjru. وتقع الأحداث في ليلة إطلاق النار -في زفاف الابن الثانى- علي صديقته الحامل كاثي. ويعمق الصراع بين "جاكوب" و"بن" أيضا الصراعات بين عادات وتقاليد نيوفوندلاند، وبين مثيلاتها في أونتاريو، الطبيعة ضد المدينة، القيم البطولية القديمة ضد صور الاغتراب المعاصر، ويتمثل ذلك في رفض "بن" قبول قيم والده من أجل العودة إلي المنزل، والتى تزيد من قوة الصراع الأوربي. وتصل المسرحية إلي ذروتها حين يقوم "جاكوب" بجلد "بن" بينما كان يعد عدته لمغادرة المنزل والسفر غرباً.

ولقد قورنت مسرحية مغادرة المنزل بمسرحية "وفاة بائع متجول" للكاتب آرثر ميللر Arthur Miller's "Death of a Salesman". حيث استشهد النقاد -علي

وجه الخصوص- بالعلاقة بين "بيف" "Biff" "وويللى لومان " "Willy Lomen"
وبين "بن "Ben" و"جاكوب ميرسر" "Gacopb Mercer"

ولكن يغلب الطابع التراجيدي في مسرحية ميللر، بعكس مسرحية فرنش التي يصبغ فيها الطابع التراجيدى المسرحية بصبغة كوميدية شاملة.

فقدمت هجرة "بن " لبيته في إطار كوميدى، في تواز مع رغبة كاثى في هجرة منزلها هي الأخرى، بسبب سلوك أمها الفاجر. وتزين المسرحية بإطار من الرقص والقصص، الشرب، وإلقاء النكات.

وتجدر المقارنة هنا بمسرحية " صيف العروسة السابعة عشر" للكاتب راى لولر Ray Lawler's Summer of the Seventeenth Doll (١٩٥٥) وفى كلتا المسرحيتين تمثل الشخصيات المركزية - رو وجاكوب الرجولة المثلى، والتي تترادف مع أحراش أستراليا والجبهة الأمامية لـ كندا علي التوالي؛ ويُجْبَر الأبطال في المسرحيتين بأن يتخلوا عن أحلامهم عن الوطن - فلن يستطع رو أن يعود إلى حقول القصب في كوينز لاند، وكذلك جاكوب لن يستطع أن يغادر تورنتو إلى موانئ نيوفاوندلاند.

وتمتد الثلاث مسرحيات الأخر من رباعية ميرسير المسرحية "خاص بالحقول مؤخراً" (١٩٧٣)، "قمر المياه المالحة" (١٩٨٥)، ١٩٤٩ (١٩٨٩) ,OF The Fields Lately, Solt - Woter Moon, 1949 لتكشف عن تاريخ كامل لعائلة ميرسير. وتعد مسرحية "خاص بالحقول، مؤخراً" مسرحية تقوم علي التذكر، مثلها مثل

"الحيوانات الزجاجية" للكاتب تينيس ويليامز Tennessee Williams' "The Glass Menagarice" وتدور في إطار موت إحد العمات، وعودة "بن" من الغرب، والتوقع الواضح بوفاة جاكوب. وتبحث -بتعمق- في أسباب الصراع بين الأب والابن، وعدم قدرتهما على التواصل. وعندما يترك "بن" البيت مرة أخرى -وذلك في نهاية المسرحية- يومئ بحركة تنم عن حب وليس كراهية. وفي مسرحية "قمر المياه المالحة" تجرى الأحداث في سنة ١٩٢٦ فى نيوفا وندلاند (والتى أصبحت فيما بعد مستعمرة بريطانية) وتعنى بمحاولات التودد التي تدور بين جاكوب ميرسير، ومارى زوجة المستقبل. ولكن يثير النص أيضا مسألة التغيرات الثقافية، والاقتصادية، والسياسية التي جرت في نيوفاوندلاند. وفى لغة ونغمة شاعرية، تتناول مسرحية "قمر المياه المالحة" مستعمرة يحيا فيها اثنان، وتقص علينا طريقهما من البراءة إلى الخبرة.

وفي سنة ١٩٤٩ صوتت نيوفاوندلاند لكي تدخل الاتحاد الكونفدرالي بكندا، وتجرى أحداث المسرحية في تورنتو في الثلاث أيام التي تسبق دخول المستعمرة، وتعكس صدى هذا الحدث من خلال عائلة ميرسير، وعدد من الشخصيات الأخرى، سواء ظهرت هذه الشخصيات أم لم تظهر في المسرحيات الأولى. وتعد مسرحية ١٩٤٩ من المسرحيات الثرية بما تحتوي علي مسح تاريخي، كتبه فرنش في براعة من خلال تسجيله للقصص البطولية لعائلة ميرسير في سياق التخلص من الاستعمار. يُعْتَبَر فرنش من أفضل الكُتَّاب الكنديين الذين كتبوا مسرحية كوميدية، وهى مسرحية ".اهتياج" ١٨٨٠ "Jitters"، وهى مسرحية داخل مسرحية وتقدم الأحداث التي تحيط بفرقة مسرحية صغيرة من مسارح تورنتو البديلة، والتى تقوم بتقديم مسرحية

كندية، ويعطى العرض الأول لهذه المسرحية أهمية ذات مغزي، بتوقع حضور جمع من النقاد المسرحيين من نيويورك. ومثل الرباعية المسرحية لاسرة ميرسير، فإن مسرحية "اهتياج" تتمتع ببعد سياسى، مثلما علّق فرنش من خلال شخصياته، وعناصر التورية التي تلقى بظلالها علي الصراع المستمر، من أجل مسرح محلي يحرر نفسه من سيطرة المراكز الامبريالية مثل نيويورك ولندن. ولا تعتبر المسرحية مجرد خطبة قومية بسيطة - فقد استطاع فرنش أن يخترق ادعاءات نقاد المسرح الكندى، ومصادر قلق الممثلين ، و"التملق الثقافى" المستوطن حتي في مجتمعات ما بعد الاستعمار. وتتميز مسرحية "اهتياج" بخصوبتها الشديدة في الابتكار، وثراء شخصياتها، فتظهر أعمال نيل سيمون Neil Simon سطحية وتجارية. بدأ جورج ف. ووكر (١٩٤٧ -) Geange F. Walkerعمله بارتباط طويل مع معمل مصنع المسرح، وذلك في سنة ١٩٧٢، حيث قدمت كل مسرحياته في الأعوام التالية - بمشاركة والكر كمخرج. وتتمتع أعماله بشهرة عالمية (في بريطانيا)، الولايات المتحدة الامريكية، وأستراليا) وكذلك في كندا، وذلك بسبب أن التيمات التي يتناولها مسرحه تميل إلي العالمية أكثر منها إقليمة، فاهتماماته حضرية وأسلوبه متأثر -وبشدة- بأسلوب أفلام هوليود والتقنية الإلكترونية. ويتجلى تأثر ووكر بالسينما في مسرحياته الأولي مثل "أمير نابلسى" (١٩٧٢) "Thte Prince of Naples" ، "كمين فى طريق تيثر(١٩٧٢) "Ambush at Tether's End" "مرح مدنية ساك" (١٩٧٣) "Sacktoin Rag" "فيما وراء موزمبيق" (١٩٧٥) "Beyond Mozambique" و"رامونا والعبيد الأبيض" (١٩٧٨) "Ramona and The White Slaves" وتعانى الحبكات من التفكك، والتطور غير متوازٍ، والشخصيات مثل أفراد العصابات،

العاهرات، النازين، القساوسة، وهي شخصيات مسرحية بالدرجة الأولى ونمطية التكوين.ويتميز الحوار بالمرح، وعلى سبيل المثال نجد أن مسرحية "فيما وراء موزمبيق" تعد نموذجاً لمسرح هذه الفترة، فتضم شخصيات مثل القس المبتذل، زوجة الطبيب والتى تظن أنها إحدى اخوات تشيكوف، نجمة أفلام إباحية، وطبيب نازى سابق. وتجتمع كل هذه الشخصيات كى يفصحوا عن هواجسهم في بيت متداعٍ في غابة أفريقية.

وكما هو الحال في أغلب أعمال ووكر، نجد أن الفكرة السائدة هي طبيعة الشر والتي تُخْتَبَر -هنا- في سياق سيريالي ومسرح عبثي.

وتعد مسرحية "نميمة" (١٩٨٤) "Gossip" والتى قُدِمَت لأول مرة في سنة ١٩٧٧، أولى "مسرحيات الباور" والتى تقدم أول أعمال تايرون باور Tyron Power المخبر الخاص، والذي كان يقوم بحل ألغاز جرائم القتل، بينما يعرض مظاهر الفساد في المجتمعات العليا، وذلك في مسرحيتي "نميمة" وأثرياء قذرون"Filthy Rich" والمسرحية الثالثة في هذه الثلاثية هي مسرحية "فن الحرب" (١٩٨٤) "The Art of war" والتي تدور في منطقة السياسيات العالمية، حيث يتم إظهار التعاطف مع الطبقة المتوسطة المتحررة التي ينتمي إليها باور، وذلك ضد العجرفة التي ينتمى إليها جون هاكمان John Hackman ،وهو تاجر سلاح ومستشار من الحزب اليمينى للحكومة (فكرته عن الحدث الثقافى هي تفجير دار الأوبرا ، هكذا يعلق باور علي هاكمان) وتعد (مسرحية زاستروزي (١٩٧٧) Zastrozzi أكثر مسرحيات ووكر عرضا علي المسرح، وهى مسرحية ميلودرامية طبيعية تقع أحداثها في جو قوطى، حيث يخطط بطلها زاتستروزى لقتل آخر أعدائه فريتزى Verezzi وهو فنان

وحالم، ولكنه هاوٍ. وتستعرض المسرحية قدرة ووكر في استخدام أنواع درامية -مثل الميلودراما- لخدمة أغراضه الدرامية، حيث تتركز مهاراته في استغلال الأعراف المسرحية المتعددة مثل تراجيديا الانتقام، الأفلام الإباحية الناعمة، وكما أشار أحد النقاد، فإن المسرحية تقدم موضوعات مختلفة كاسترقاق النساء، الجنس العنيف، والعرى، كما تتناول أيضا تلك المحتويات التي توظف -دراميا- من خلال الأفكار التي تتعارض مع الفارس والميتافيزيقا. . وتعد مسرحية مسرح الفيلم الاسود (١٩٨١) وكذلك مسرحية العلم والجنون (١٩٨٢) 'Science and Madness' تكراراً لأعمال مبكرة - فيما عدا مسرحية "مجرمون يقعون في الحب" (١٩٨٤) "Criminals in Love" ، وهي آخر مسرحية في ثلاثية "نهاية الشرق" - حيث يقوم ووكر بتوظيف جذوره الحضرية، والتي تربي عليها في الحى الشرقى في تورنتو، وذلك من خلال الكشف المبنى علي الفارس لذلك الصراع الدائر بين الرغبة الحرة وبين وفرض الإرادة سبقا، وذلك في تقديم درامي لموقف هذين الزوجين الصغيرين من تورنتو، واللذين يستدرجان لارتكاب جريمة. وتكتمل الثلاثية بمسرحيتى "حياة أفضل"١٩٨٦" "Better Living" و"مدينة جميلة" (١٩٨٧) "Beautiful City" ومسرحية "لا شئ مقدس؛ (١٩٨٨) "Nothing Sacred" مأخوذة عن رواية ترجينيف "آباء وأبناء Tur Gemev's Fathers and sons ولقد أكد ووكر -أكثر من مرة- بأن "لا يوجد ما هو مقدس" تعتبر كوميديا كندية، وليست مسرحية فارص روسية. والشخصية المحورية في كل من الرواية والمسرحية هي شخصية بارازوف Barazov وهو شخص عدمى يتبع المذهب العدمى (العدمية: وجهة نظر تقول إن القيم والمعتقدات التقليدية الأساس لها من الصحة، وأن الوجود لا معنى له

ولا غناء فيه) (خاص بالمترجمة) (يعد ترجينيف أول من شهر هذا المصطلح)؛ ونرى فى المسرحية رحلة البطل من -العدمية التي لا يدركها- إلي الاتزام، وهذه الرحلة كثيراً ما نجدها في أعمال ووكر.

ولأن تورنتو هي المركز المسرحى لكندا البريطانية؛ فإن معظم كتَّاب كندا المسرحيين يرتبطون بمسارحها . ولكن فَضَّل عدد منهم أن يرتبطوا بكندا نفسها، وتظهر أعمالهم هذه "الإقليمية" والتى لا تُفْهَم كمصطلح إزدرائى، ولكن كقيم وأعراف مميزة محتوية، والتي ترتبط بالمكان بنفس الطريقة التي قدم بها "الإقليمون" أعمالهم، مثل آل برونتى The Brontes توماس هاردى Thaomas Hardy، ووليم فوكنر William Faulkner. ويحتفل كل من مايكل كوك (١٩٣٣-) Michael, Cook وديفيد فيناريو (١٩٤٧-) David Fennarso، كين ميتشيل Ken Mitchell وجون موريل (١٩٤٥-) John Murrell من بين آخرين يحتفلون بالأقاليم التي تتمتع بالتنوع والاختلاف مثل نيوفاوندلاندو مونتريال وكندا الغربية.

وُلِدَ مايكل كوك في إنجلترا، ثم هاجر إلى كندا واستقر في نيوفاوندلاند. والتقاؤه بهذه الجزيرة وصياديها، أساطيرها، ومشاهدها البحرية الدرامية، وبالأخص اللغة الحيوية والمجازية لناسها، يمكن ان يقارن بـ جى. ام سينج J. M. Synge والتقائه بفلاحى الجزر الآرن في أيرلندا. وتحفل ثلاثية نيوفاوندلاند لـ كوك - لوّن الجسد بلون التراب (١٩٧٢) Colour the Flesh The Colour of Dust الرأس، الجرأة ورقص عظام السمك" (١٩٧٤) The Head, Gits and Sound Bone Dance ويقظة جاكوب (١٩٧٥) Jacop's Jacob's wake بالفردية، وقوة

وصلابة سكان نيوفاوندلاند وتسمعنا نغمات المسرحية مخاوف كوك من ضياع طرق حياة هؤلاء السكان.

ومسرحية "لوّن الجسد بلون التراب" ملحمية الطابع، ذات صبغة بريختية، وتدور حول صراع أنجلو - فرنس في القرن السابع عشر لامتلاك المستعمرات على الجانب الشرقى للبحر في أمريكا الشمالية، وتكتمل هذه الملحمية بمسرحيتين هما "تاريخ الجايدن" ١٩٧٧ "The Gayden Chronicles" و"على حافة المنحنى" (١٩٧٧). "Rim of the Curve"، وذلك في استرجاعهما لماضى كندا. وتركز المسرحية الأخيرة علي قتل وذبَح هنود البيوتك في نيوفوندلاند، حيث تم القضاء عليهم جميعاً، ولم يبق أحدُ علي قيد الحياة،. وتتخذ مسرحية "الرأس، الجرأة ورقص عظام الصوت" مسرحاً معاصراً للأحداث في نيوفوندلاند، وتعد فحصاً ممتداً للجيل الأكبر من صيادى نيوفوندلاند وصراعهم من أجل البقاء - البحر، كما كان الحال في مسرحية "ركاب البحر" لـ سينج Synge's "Riders to the Sea' حيث كانوا رمزاً للخلود . وتحتوي المسرحية على عدد من المشاهد الجيدة - العشاء المروع، ورقص السُكْر، والتى تعطى المسرحية اسمها (فعظام الصوت هي عظام ظهر السمكة)، ورسم الشخصيات الخاص بالصيادين كبار السن مؤثر فى إظهار قوتهم وضعفهم.وفي مسرحية "يقظة جاكوب"، وهي عبارة عن مزيج من الطبيعية والرمزية حيث يرتبط الصياد العجور سكيبر Skipper بنظام بطولى قديم، ولكن سرعان ما يتبدد هذا النظام وتتوقف السفن عن الإيجار ويقع الحدث لهذه المسرحية في وقت أعياد شم النسيم وترتبط الأصداء الرمزية لبعض الأحداث -التي ترتبط بموت المسيح وبعثه-

بموت سكيبر وبعثه الميلودرامى. فالمنزل هنا بمثابة السفينة كما أن رؤية المسرحية الموحية بنهاية العالم تشير إلي صلة روحية بينها وبين مسرحية جورج برتارد سو G.B. Show "منزل القلوب المحطمة" "Heartbreak House".

وقد أدى الفقر الذى عاني منه ديفيد فيناريو David Fennerio في شبابه -حيث عاش فى منطقة عمال في مدنتريال- إلى اعتناقه الماركسية، والتى لونت كل مسرحياته - "في العمل" (١٩٧٦) "On the Job" "لن تخسر شيئاً" (١٩٧٧) "Nothing to lose"، "بلكونفيل" (١٩٨٠) "Balconville" والمسرحيات غير المنشورة وهى "تورنتو"(١٩٧٨) "Toronto" "جوبيف" (١٩٨٥) "Joe Beef"، "دكتور نيل كريم (١٩٨٢)"Dactor Neill Cream"، "الانتقال" (١٩٨٣) 'Moving" "مقتل سوزان بار"" (١٩٨٩ The Murder of Susan Parr، "موت رينيه ليفسيك (١٩٩١)" "The Death of René Le´vesque.
وفيما عدا مسرحية "تورنتو"، فإن أحداث كل المسرحيات سالفة الذكر تقع في مونتريال وكويبك.

في المسرحية ذات الفصل الواحد "فى العمل"، وفي المسرحية وذات الفصلين "لن تخسر شيئا" يفكر العمال بعمل إضراب، وفي مسرحية "بلكونفبل؛ -وتعد أفضل مسرحيات فيناريو- نجد أن دائرة الاهتمامات تتركز في مخاطبة المشاكل المألوفة التي تواجه ثلاث عائلات (فرنسية وإنجليزية) في مونتريال. ولقد ازداد استغلال الشعب من الناحية السياسية والاقتصادية في مسرحية بلكونفيل سوءاً من خلال الممارسات المتحيزة، وحواجز اللغة والفجوات بين الأجيال. ويُرْمَز إلي الصراع بين الإنجليزية

والفرنسى بحرارة الصيف، ويتفجر هذا الصراع في نهاية المسرحية، عندما يهدد حريق بأن يدمر المنطقة المجاورة بأكملها. وتستدعى مسرحية بلكونفيل -بما تحتويه من حوار فرنسى وإنجليزى- تعاطفاً مع فقراء مونتريال كما كانت مسرحيات دبلن لشين أوكيسى Sean O'Casey، فهى تمزج بين الكوميديا والتراجيديا، كما تظهر النساء، -كما هو الحال في مسرحيات أوكيسى- قويات ومربيات، علي عكس الرجال، الذين يهربون إلى احتساء الخمور والأحلام الرخيصة. ويطرح آخر سطر في المسرحية وهو عبارة عن تساؤل: "ماذا عسانا ان نفعل؟"وجهة نظر بريختية، والتي تعنى بالتزام واضح بالقضاء علي النظام الطبقي الذى يسمح باستغلال الفقراء.

ومثل مسرحيات فيناريو، تظهر مسرحيات كين ميتشيل Ken Mitchell التزاماً سياسياً مشابهاً (وإن كان خاليا من ماركسية فيناريو)؛ فيظهر ميله وولعه الشديد للعامة والوجوه غير الملتزمة. ونجد أبطال مسرحيات "خط الدواء" (١٩٧٦) "The Medicine Line" "ديفين :السياسى" "Davin :The Politician"، السير تحت الشمس الحارقة (١٩٨٥ "Gone The Burning Sun" يهربون إلي كندا بعد (هزيمتهم)، فمثلا ديفين -وهو سياسى كندى - أيرلندى ملون- ينهى حياته بالانتحار في سنة ١٩٠١، ونورمان بيثون -وهو طبيب كندي- يلقى حتفه في الصين في سنة ١٩٣٩ بسبب تسمم، في الدم، حيث جرح نفسه أثناء قيامه بعملية جراحية. وتعود مسرحية جابريال ديمونت Gabriel Dumont والتي قُدمَت لأول مرة في سنه ١٩٨٥ إلي خلاصة الوجه الكندى - لويس ريل Louis Riel القائد المشنوق. ويستعرض نص مسرحية ميتشيل الموسيقية "دموع وقحة" (١٩٧٦) "Cruel

"Tears" وهى النسخة الكندية لعطيل شكسبير، كيف أن عمله كان دائما انحناءة إقليمية قوية (كما يُرَى ذلك أيضا في رواياته وقصصه القصيرة).

وعلى الرغم مما حققته "مذكرات" (١٩٧٨) "Memoir" جون موريل من شهرة عالمية مدوية، إلا إن أثبت صلابة وقوة جذوره ككاتب درامى في الوسط الكندى الغربي، وككاتب مسرحى مقيم في مشروعات مسرح البرتا (١٩٧٥ - ١٩٧٦) ومسرح كالجارى (١٩٨١ - ١٩٨٢) علي التوالي.

وتدور "المذكرات" حول محاولات سارا برنارد، -في آخر صيف في حياتها- أن تكمل مذكراتها. وتتفجر الدراما -وأيضا الفكاهة- من التفاعل بين شخصية سار برنار، وبين كاتبها الذي تملى عليه مذكرتها ويدعى بيتو Pitou، وتجعل منها تجرب مسرحية مؤثرة. وقد تُرجمت المسرحية إلي عدة لغات وقُدمت في خمس وعشرين دولة، من بينها ثلاثة مواسم في باريس. بينما نجد أن مسرحية "فى انتظار الموكب" (١٩٨٠) "Waiting For The Parade" تعتبر نموذجاً لأعمال موريل؛ وهي تسترجع تجارب خمس من النساء الكنديات اللائي يتذكرن عشاقهن الذين سافروا مع القوات المسلحة عبر البحار أثناء الحرب العالمية الثانية.

وتتناقض الشاعرية المليئة بالحنين للعودة إلي الوطن مع "مزيدا من الغرب" (١٩٨٦) "Further West"، حيث إنها دراسة نفسية لرحلة أولية لعاهرة من شرق كندا إلي المحيط الهادى، والمسرحية مأخوذة عن مسرحية "إنه لمخزن أنها عاهرة" (١٦٣٣) لكاتبها جون فورد "John Ford's "Tis Pity She's a whore"،

وقام موريل بإعداد هذه المسرحية لتقديمها في مهرجان ستراتفورد، وتتميز مسرحية "مزيدا من الغرب" بعدد من المشاهد التي تمثل الانحدار الجنسى والوحشية الجسدية. بينما نجد أن مسرحية "عالم جديد" (١٩٨٦)"New world" عبارة عن كوميديا تحكي قصة توحد عائلة تعيش علي جزيرة فانكوفر علي المحيط الهادى. ويشير عنوان المسرحية، والمأخوذة من "العاصفة" The Tempest، إلي العالم الجديد لشقيقين وأخواتهما والمهاجرين من إنجلترا، ويحاولون البداية -مرة أخرى- في عالم جديد. ويرجع صدى هذه المسرحية من حيث التركيب والتشخيص إلي مسرحيتين وهما "فتاة الغرب الذهبي" و "العاصفة" لـ بوكيني Puccini's "Girl of the Colden West "and "The Tempst".

ومثل موريل،لمع نجم جون كريزناك (١٩٥٦ -) واشتهر على المستوى العالمى بمسرحيته الوحيدة، تامارا (١٩٨٧) Tamara والتي قُدمت لأول مرة في سنة ١٩٨١. ويطلق عليها أحيانا "مسرحي بيئ"؛ فإن "تامارا" قُصِدَ بها أن تقدم في بيت كبير (وليس في مسرح)؛ كى تتمكن الجماهير من التجول من حجرة إلى حجرة، حيث تقدم مشاهد متعددة فى آن واحد. والمعنى -من هذا المنطلق- يعد من إبداع المتلقي ويفسره المتلقى (كما هو الحال في نظرية استجابة القارئ)، وليس بالضرورة أن تقدم وجهة نظر النص أو الكاتب الدرامي. وتجرى أحداث المسرحية في سنة ١٩٢٧، وهى تعد تشريحاً للفاشية الإيطالية من خلال شخصية جابريال دانونزيو Gabriele d'Annunzis وبعض من أصدقائه. ويقول كريزانك إن المسرحية "تدور حول الفن، السياسة، و مسئولية الفنان؛ التوقع؛ وتصبغ هذه التيمات المتعددة بالخوف الجنسى.

وقد قدمت "تامارا" في تورنتو، لوس أنجليس، مكسيكوسيتى، ونيويورك، حيث امتدت فترات عرضها لأوقات طويلة. ومسرحية "براغ" (١٩٨٧) "Prague" تعد كشفا آخر ومتزايداً عن دور الفنان في مواجهة عالم السياسة، وهو مخرج مسرحى، كان قد خان والده ووشي به لدى السلطات الشيوعية في براغ؛ وذلك من أجل إنقاذ فرقته المسرحية، ورغب في تقديم مسرحية كان الممكن أن تدمر فرقته. وتفك مسرحية براغ رموز مزاعم الفن، وتكشف عبثية الخطابة البلاغية القومية فى تشيكو سلوفاكيا فيما بعد سنهة ١٩٦٨. وكما يقول الشيوعى ماريو فى تمارا، "إن كلماتك تحدث أثر التنويم المغناطيسى ولكنها لا تغذى " وعلي الرغم من أن مسرحيتى ريجا وهما "الهندى " ونشوج ريتاجو" يمكن أن ترتبطا بشعوب كندا الأصليين، إلا إنه يمكن أيضا القول - خاصة فيما يرتبط بريتا جو - بأن ريتا والشخصيات الأصلية الأخرى تعد بمثابة استعارات، يكمن هدفها فى إلقاء مزيداً من الضوء علي ملامح المجتمع الأبيض، بنفس الطريقة التي كتبت بها شارون بولوك مسرحية "والشى" (١٩٧٣) Sharon Pollock's "walsh"؛ لتلقى بها الضوء علي العلاقات السياسية الأمريكية - الكندية، والتي أسفرت عن طرد سيتنج بول Sitting Bull من كندا، واغتياله في أمريكا. ولكن لدى طومسون هاى واى (١٩٥٠) Tomson Hiway وجد السكان الاصليون لكندا، صوتاً أصيلاً قادراً تغيير طرق حياتهم واهتماماتهم من وجهة نظر قومية. متربياً علي لغة الـ كرى، وقد حصل هاى واى علي درجة علمية فى الموسيقي والأدب الإنجليزى من جامعة غرب اونتاريو، حيث وقع تحت تأثير جميس رينى، والذى كان يعمل أستاذاً بنفس الجامعة. وتعتبر مسرحية: الأخوات الاحتياطيات (١٩٨٨) "Rez Sisters" -حيث إن الحروف REZ اختصاراً لكلمة احتياطي- وكذلك

مسرحية "يجب ان ننتقل الشفاة إلى كابوسكاسينج" (١٩٩٠) Dry Lips Dughta Move to Kapuskasing" تعتبر نجاحات نقدية وشعبية؛ حيث أعلن هاى واى عن نيته وعزمه بان يكتب مجموعة مكونة من سبع مسرحيات احتياطية. وقد تأثر في هذا المجال بمسرحيات ميشيل ترمبلاى Michel Tremblay عن مونتريال، وخاصة مجموعة مسرحيات "المين" "The Main" والتي أعجب بها هاى واى

إن اهتمام الكتاب الدراميين الكنديين بالموضوعات التاريخية، ليُعَدُّ محاولة منهم أن تحل الأسطورة الأصلية -والتي تنشأ جذورها من أرض التجربة الكندية- محل النماذج الأوروبية التمركز. ولقد رفض هاى واى النماذج النابعة من نزعة المركزية الأوروبية (والمسيحية) وحتى الموضوعات التاريخية، مفضلاً ثقافة محلية قومية وأسطورة تكون بؤرتها هي شخصية نانا بوش Nanabush ، وهى شخصية روحانية تعد علي لسان هاى واى "وجهاً مهماً ومحورياً فى الأرض القومية مثلما يعد المسيح في عالم الأسطورة المسيحية".

وتملى القيم غير الأوروبية -والتي تطرحها النانابوش- الروحانية علي الشكل والبناء، التشخيص واللغة في المسرحيتين اللتين كتبهما هاى واى.

وفى "أخوات احتياطيات" يمنح الأمل لسبع نساء هنديات عن طريق لعبة البنجو الضخمة، حيث تقام هذه اللعبة في تورنتو. وعندما فشلت النساء في الحصول علي قرض يستطعن إنفاقه في الذهاب إلي المدنية، استطعن توفير المال عن طريق مساعيهم

الخاصة، وسافرن إلي تورنتو حيث انضممن إلي لعبة البنجو. وتموت إحدي الأخوات وتنهى المسرحية أحداثها بموت هذه الأخت. ويقول هاى: وإي ان "الشفاه الجافة" "Dry Lips" تعد الوجه الآخر لمسرحية "أخوات احتياطيات"، فهى ذات جو عام حزين، وتدور حول سبعة رجال يواجهون سبع نساء اتحدن كى يشكلن فريقاً للهوكى. ويدل مشهد الاغتصاب علي فقدان قدرة الرجال علي التحكم في أنفسهم وذلك من جراء الاستعمار. ويسود وجه النانابوش كلتا المسرحيتين، ففى مسرحية "اخوات احتياطيات" نجده رجلاً، بينما في "شفاه جافة" نجده سيدة . وتوحي كلتا المسرحيتين بأن التغيير سوف يحدث، وسوف يكون علي يد النساء وليس الرجال.

وتظهر الطبيعة القصصية لكلتا المسرحيتين تأثر هاى واى بالموسيقى، الرقص والتمثيل الصامت، والتى تعد عناصر بنائية مهمة. وفي مشهد لعبة البنجو في تورتنو، يظهر النانابوش في صورة سيد هذه اللعبة، والذي يراقص المريضة دائما مارى أديل Marie - Adele ، والرقصة هي رقصة الموت والتي تستسلم لها تماما، ونرى تحولات علي شخصية سيد اللعبة إلى صقر الليل. ومشهد الذروة في هذه المسرحية يشبه الباليه. وعادة ما يظهر هاى واى في مسرحياته باللغة الجافة، وعادة ما تعالج الموضوعات الإباحية. ويعد أهم ما يميز عمل هاى واى هو الطريقة التي استطاع بها أن يوازن بين القتالية والنضال وبين متطلبات الفن - ويتحدث عمله عن مزيد من توليد الطاقات اكثر من تفجير اليأس والغضب.

بينما يكون من المغرى أن نبحث عن قيمة شائعة في الدراما الكندية المعاصرة، فإن هذا الايجاز ربما يشير إلى التنوع أكثر من الشيوع، وهذا ما وجدناه. فبينما عملت دول

-مثل أيرلندا وفرنسا- علي المخزون من الأساطير الشائعة المشتركة وكذلك الاتجاهات الثقافية،، نجد أن كندا لا تستطيع أن تفعل ذلك، حيث إن معظم سكانها من المهاجرين،. ولا تتحدث الدراما الكندية بصوت منفرد، وربما لن تفعل ذلك أبداً؛ ففي دولة (أمة) التزمت رسميا بسياسة التعدد الثقافي لأبد أن يفضل تنوع الأصوات والمنظورات.

الفصـل السادس

Georg ef. Walker

جـورج. ف. ووكــر

Chris johnson

كــريس جونســون

Georg ef. Walker
جورج. ف. ووكــر

Chris johnson
كــريس جونســون

أتحدث الآن من قلب التجربة. وأستخدمكلمات مثل القدر والقسمة واليأس. أتحدث عن الهاوية التي تغرينا جميعاً.

أتحدث عن الطبقة الدنيا في مجتمعنا، المقهورين، المنسيين، والمطرودين. وأصف الخيط الرفيع الفاصل بين الأرض الخصبة والأرض الجدباء.

وأضعها في مصطلحات تغطى النطاق بأكمله . السياسى، الفلسفي و الشعري. وأحيانا أستخدم العامي. أتحدث عن الاستغلال.

إني أصف الحالة الإنسانية. وأقصي عليكم قصتكم، وإذا تجرأت فإنى سأقول قصتنا.. ألسنا جميعا نعاني نفس الأحوال؟

ألسنا جميعا أصدقاء؟ ألا تستطيعوا أن تشعروا بمايربطنا معاً؟ اليست هذه هى الحقيقة المطلقة؟!

والمتحدث هناهو ويليام william، السكير الفيلسوف، في المشهد الثالث من مسرحية "مجرمون يقعون فى الحب" "Criminals in Love" عندما قابل البطلة جيل Cail لأول مرة. وهنا تنطق الشخصية بلسان مبدعها، جورج ف. ووكر. مثله

مثل ويليام، فإن ووكر محفز وغامض. وبعد عشرين عاما من العمل وثماني عشرة مسرحية منشورة، والعديد من الجوائز، ومنها جوائز اللواء الحافظ للدراما، وبعد النجاح التجاري الساحق لمسرحيتي "لا شئ مقدس" و "حب وغضب"، وبعد نيله بالاستحسان والقبول والإعجاب العام، كواحد من رواد الكتابة المسرحية في كندا؛ فإن جورج ف. ووكر لا يزال محيراً لكثير من الجماهير والنقاد. وفي مقاله عن "مسرحيات باور" يشير دنيس جونستونDenis Johnston قائلا باأه "لاتوجد مدرسة نستطيع أن ندرج اسم ووكر تحتها، وليس ذلك بسبب -وبطريقة جزئية- أن عمله حديث للغاية وأسلوبه متميز جدا، ولكن أيضاً بسبب أن أسلوبه يستمر في التغير." وأضاف جونسفون واصفا لووكر بأنه "كاتب في تقدم" وغالبا ما ينقسم النقاد ويمثلان طرفي نقيض في محاولات وصفهم لأعمال ووكر. ويشيد كل من يوجين بنسونEugene Benson ول. وكونولي L.W. Conolly - في كتاب: "المسرح الأنجليزى الكندى"- English Canadian Theatre بووكر "لاهتمامه الدائم بالتساؤلات الميتافيزيقية" ويشيران إلي أن "هذا الاهتمام يتقاطع معه نزوع براجماتي (نفعي) وشكي". [٣] ويتحدث جميس هاريسون عن المدركات الحسية الواضحة والحادة في صراع الإنسان مع الإرادة والقدر، والسخرية من نفس هذه المدركات. [٤] بينما يصف روبرت كرو Robert Crew مسرحية "زاستروزي" بكونها خدعة...وتجسد نوعا من الهواجس الكامنة" [٥] ويشير ووكر نفسه إلى حبه للكوميديا الراقية والمتوسطة، وولعه فى عرض النوعين.

ومثل ويليام، فإن ووكر يتحدث حقاً من داخل قلب التجربة، وبالأخص، فيما

يسمى بمسرحيات "نهاية الشرق": "حياة أفضل"، مجرمون، و"مدينة جميلة" (ونستطيع أن نضيف إلى هذه القائمة آخر مسرحياته وهى "حب وغضب"). ولقد غلفت أعمال ووكر خلفية الطبقة العاملة و "العودة إلى الجذور" حيث تجرى الأحداث في مسرحيات "نهاية الشرق" في تورنتو حيث تربى،وهى مكان ومادة لم يستغلها الكاتب أو حتي يكشف عنها منذ مسرحيةSacktown Rag والتى قدمت لأول مرة في سنة١٩٧٢. وقدم أيضا مسرحيات سيريالية وهي كندية أصيلة أيضا، وذلك من خلال استخدامه للمكان المثير، مستعيراً أساليب وصور تتتبع "الهوية" . ويبدو جليا مشاركة ووكر للحالة العقلية للعديد من شخصياته: الاستحواذ، الخوف، القلق المشرف على جنون العظمة والإحساس بالذات، على الرغم من اختيار ووكر للكوميديا لتقديم تلك الحالات العقلية. ووالكر يعد أكثر كتّاب الكوميديا جدية في كندا. ونادراً ما نجد الحبكات المباشرة والمنطقية، وكذلك التطور النفسى للشخصيات في أعمال والكر، حيث تقفز الشخصيات من فكر إلى فكر، ومن حدث إلى حدث، في حالة من الأزمات دائمة. ومرة أخرى ومن وجهة نظر ووكر "هذا كلام من القلب"، حيث يعتقد أن أسلوبه الدرامي يعكس -بدقة- الطريقة التي يعمل بها العقل الإنساني.

ووكر، مثل ويليام، يستخدم كلمات مثل "قسمة" و"قدر" و"يأس" ويتحدث عن الهاوية التي تغرينا جميعا" وغالبا ما يجد كل من الجمهور والنقاد -علي حد سواء- صعوبة في إدراك هذه المصطلحات، حيث إن الجدالات التي تحتوى عليها لا تسفر عن نتيجة بالمرة.

هل يهتم ووكر حقا بهذه الأمور؟ أم يعتبرها مجرد نكات، مثلما نسب "مسرح الفيلم الأسود" إلى كاتب مسرحى فرنسى وجودى في أول ظهور له في سنة ١٩٨١؟. وبعدما أثبتا التوتر القائم بين اهتمام ووكر بالتساؤلات الميتافيزيقية والاستشراف العلمي الساخر، أشارا -أي بنسن وكونولى- إلي"تظليل التفلسف" أو "التفلسف المُظَلَل" في مسرحية "زاتستروزى: سيد التهذيب"، بينما مدحا القوة الكامنة فى "الحجية الأخلاقية" التى تطرحها المسرحية.

وتثار تساؤلات مشابهة خاصة بالمحتوى السياسى لمسرحيات ووكر. فغالبا ما يتحدث عن "الطبقة الدنيا في مجتمعنا، المقهورين، المنسيين، والمطرودين، وعلي سبيل المثال فقد أخذ شخصيات الفلاحين، التي عادة لا تظهر علي المسرح في مسرحية ترجينيف في مسرحية "آباء وأبناء" ووضعهم فوق خشبة المسرح جنبا إلى جنب أرستقراطى "لا شئ مقدس"، عارضاً وكاشفاً ومكثفاً المناقشات حول الصراع الطبقي. ورغم ذلك فلا يوجد لديه برنامج سياسي مُدْرَك في عمل ووكر. في أوقات مختلفة ومسحيات مختلفة يهاجم ولاكراليمين السياسى، اللبيبراليين، واليسار الثورى، ويتسم هجومه بالسخرية المرحة والإقناع السياسي. وفي مقابلة بعنوان "البحث عن الضوء" مع روبرت والاس Robert Wallace والتي نُشِرَت في مجلة الدراما الكندية Canadian Drama، يقص ووكر قصة أحد المستشارين الاشتراكيين لمدنية نورنتو، والذي حضر عرض "مجرمون في الحب" معلقاً بأنه لم يدرك الاتجاه السياسى للمسرحية. وكانت إجابة ووكر:

لقد قلت لنفسى: حسنا، فبالطبع هو يريد أن يدرج المسرحية تحت أيديولوجيته الاشتراكية، وأنا أكتب عن مجرد سياسات الحياة. وأعتقد أنه ربما تجد نوعاً من النقد الاشتراكى في المسرحية، ولكن هذا لا يعني تصنيفاً؛ وذلك لأنه عند نقطة ما، تبدأ المسرحية في التحدث عن الحظ السيئ وهذا أكثر من مجرد أن تكون مقهوراً.

وعودة مرة أخرى إلى "القسمة"، "القدر"، و"اليأس" والهاوية الكبري". وربما تكمن الصعوبة في تمييز وإدراك مفهوم فلسفى أو سياسى واضح في مسرحيات ووكر. فالاثنان - لدي ووكر- متوائمان، وداخل نسيج واحد.

ويزداد الأمرتعقيداً عند إضافة مفهوم ثالث، ألا وهو المفهوم النفسي، أي إيقاظ ذلك الخط الرقيق الفاصل بين الأرض العاملة والأرض الخربة؛ وفي مسرحيات والكر، تثار التساؤلات العديدة مثل: من العاقل ومن المجنون، ومتى وفي أي الظروف، يفرق بين العقل والجنون، كل هذه التساؤلات تجدها مفتوحة للمناقشة، ودائمة الوجود وبإصرار من خلال الطرح، وغالبا ذلك الطرح اللحظى، والذي يتم تناوله من وجهات نظر واسعة الاختلاف عن طبيعة الحقيقة. وهذه الحقائق البديلة أحيانا ما تسيطر وتتحكم فيها الشخصيات بطريقة واعية، وكما ابتدعت كخيال وأدوار، أحداث ممسرحة، مسرحيات داخل مسرحيات؛ وأحيانا تسيطر الأدوار عليها؛ وأحيانا لا نعرف ولا تعرف الشخصيات أيضا. ويساهم التناول اللامبالي للموضوعات الجدية بطريقة كوميدية مرحة لإحداث نوع من الارتباك عن رؤية أعمال ووكر، وأعتقد أن الارتباك الحقيقى يكمن فى سطور ويليام التالية": "سوف أضعها فى مصطلحات

تغطى النطاق بأكمله. السياسى، الفلسفى، الشعرى. وأحيانا أستخدم العامى. أحيانا أتكلم عن الاستغلال؛ وهنا نعتبر أن المفردات، الأسلوب ومزج الأساليب، وهو مزج لا يغطى حقاً النطاق، وإذا نظرنا إلي الأمر من منظور أشمل، فهو عبارة عن هجين من الأعراف الدرامية والمسرحية الغير متوافقة مع بعضها البعض. ويتميز حوار ووكر بالشعرية، وباستخدامه للصور المتوقفة، وقدرتها على أن تثير الدهشة، وكذلك تميزها بالدقة الإيقاعية، وتوظيفها للكلمات الصحيحة بالترتيب الصحيح، وغالبا ما تكون الكلمات الصحيحة لدي ووكر هي الكلمات الفاضحة. ولقد أثار احتواء لغته علي العامية الفاضحة اللاذعة سخط النقاد والصحافة.

ولكن يعد ذلك أمراً هيناً، فهناك دائما ما يوجد رد فعل، والذي غالبا ما ينفى صفة الفن عن أي عمل يحتوي العامى اللاذع الفاضح، والذي يرفض أى انحراف عن ما هو مستقيم، أو مايسبب ارتباكاً في حبكة السبب والنتيجة وما هو مدع. وما يهم -حقيقة- هو حجم العاطفة الجمالية والثقافية، عنصر المسرحية داخل الشخصية، والتقديم الدرامى الغاضب للذات. (ويخبر جونيور Junior وهو صديق جيلGail وبطل المسرحية "بأنه (كلمات ويليام/ كلمات ووكر) جيد في استخدام الكلمات. حقاً. سوف يقولها بطريقة جيدة. وربما تستمتع بما يقول حتي إذا كانت القصة نفسها محبطة.)

وهذا هو ما يسبب الدهشة ويُفْقِد الاتزان، هذا بالإضافة إلى اللحن العام الذي ينطلق في عالم دنيوى، عالم ما فوق الطبيعى مكون من تنفاصيل العصر وهى

البطاطس المحمرة والهامبرجر، وإدمان الكحول، وسوء معاملة الطفل، والدعارة، كل هذه التفاصيل "الواقعيه" لم يتم تناولها بطريقة رومانسية أو جمالية مسرحية "مجرمون يقعون في الحب".

ويعد الحجم والمقياس، ما هو أكبر من الحياة، وحتي الشكل الجروتسكى لعديد من شخصيات ولاكر ومواقفه، كانت مسار اهتمام من حيث إنتاج ونقد مسرحيات والكر، وحتي عمليات الإعداد كانت تقفز مباشرة إلى ما أسماه بيتر بليه Peter Blais "حقيقية المشهد" وغالبا ما يخلط النقدبين الشكل والمحتوى ويتهم ووكر بالرسم الكاريكاتري البسيط للشخصيات، او يمتد حونه بفتور وذلك باعتباره بارودياً. وف ملاحظاتي عن مسرحية "لا يوجد شئ مقدس"، شعرت باني يجب ان اشير الي ان ووكر أيدلوجيه معينة، سياسية كانت أم فنية، وإنما هو كاتب يصف ببساطة ما يحدث، وإن صفة ما هو أكبر من الحياة التي تتسم بها شخصياته ومواقفه الدرامية، لا تعتبر مغالاة لغرض المغالاة وإنما تعد وسيلة كي تكون مرئية من الناحية المسرحية، وأن تحدد إحساس ووكر بالطريقة التي يرى بها الأشياء.

وقد بدأ ووكر حياته المهنية في أوائل السبعينيات، عندما تأثرت أربع فرق مسرحية وهي، مسرح باس موريل Theatre Passe Muraille ومعمل مسرح المصنع The Factory Theatre La، ومسرح التاراجون The Tarragon Theatre، ومسرح تورنتو الحرToronto Free Theatre بظاهرة المسرح الأمريكي -والتي ظهرت في الستينيات- و مسرح أوروبا البديل، كل ذلك عمل علي

تغـيـر طبـيـعـة المسرح في تـورنتـو، و في كندا. وثانى هذه الفـرق وهي فـرقـة، المصنع، اختـلفت عن نظيـراتها، حيث صمم أول مـخرج فنى يعـمل بها، وهو كين جاس Ken Gass، -ومن البداية - سياسة تقديم مسرحيات كندية فقط. ولم تقدم مسـرحية "أمير نابلس" "The Prince of Naples" لمدة ثلاثة وعشرين عاما، حتى قدمـتها فـرقة المصنع في نهـاية مـوسـمـهـا الأول ١٩٧٠-١٩٧١ في مـخزن يقع فـوق مـحـال لبـيع السيارات في شارع ديبون. ومن ثم بدأ ارتباط العمل الطويل بينه وبين هذا المسرح فقد قدمت فرقة المصنع أول سبع مسرحيات له، وآخر خمس، وظل لعدة سنوات كاتب الفرقة المقـيم. ويتـوازى تطور عـمـل ووكر مع تطور مـسـرح الـبديـل الكندي والذي عـمل فـيـه والكر، حتي وصـل لحـالتـة الحـاليـة والتي تعـد خطرة، خـاصـه في ظل سيـاسـات الفن للحـكومـات الحـاليـة، ولكنه يسـيـر في اتجـاه التـيـار السـائد من حـيث وسائل الدعم، والجمهور العريض، وقيم الإنتاج المرتفعـة. (في الوقت الحالي يبزغ مسرح بديل للمسرح البديل) وتتـأثر مـسـرحيـة "أمـيـر نابلس" The Prince of Naples بمسرح العبث. ولا يزال ووكر هو المهاجم ضد مهاجم المعتقدات التقليدية، مستخدماً تركيبة القوى مثل الصـغـيـر/ الكبـيـر، الطالب/ المعلم؛ وذلك بهـدف السـخـرية والتـهكم على الشـعـارية الثورية والتى كـانت سائدة فى ذلك الوقت. وتعد أيضا مسرحية "كمين في نهاية شارع تبـتـر" Amprish at Tether's End والتى أُنْتِجتَ في الموسم التـالي، عـبـثـيـة الطابع أيضـا. ووظف مسرحية Sacktoun Rag (١٩٧٢) طاقة أكثرتجانساً، حيث تقوم بتعـذيب والتـشهير بوجوه السلطة التي كـانت موجودة في الطفولة والمراهقة.وفي مـسـرحـيـة "حـلاق بغـداد" (١٩٧٣) "Bagdad Saloon" يقـوم العـرب بـاخـتـطاف

وجوها من الثقافة الأمريكية الراقية والدنيا (جيرترود ستين Gertrude Stein ، هنرى ميللر Henry Miller دول هاليداى Doc Halliday) في محاولة صنع أسطورة، من وجهة نظر كندية.

وتمثل مسرحية "فيما وراء موز مبيق" (١٩٧٤) Beyond Mozampique تقدماً واضحاً ومهماً في قدرة ووكر علي السيطرة علي مادته وتقديمها دراميـاً، واستخدامه لأيقونات السينام، وتفصح عن طرق ووكر المميزة في بناء وظهور شكل الفن الشعبي وذلك ليدمر محتواه. فتجمع المسرحية بين شخصيات متعددة، فنجد العالم النازى المجنون، ومساعده المعقول، وزوجته التي تظن أنها "أولجان" إحدي الأخوات فى مسرحية تشيكوف "الأخوات الثلاثة، وقس مخلوع من منصبه، ونجمة أفلام إباحية، كل هذه الشخصيات تحبس - مع بعضها- في مكان ناءٍ بعيد في إحدى الغابات، وتبدأ الشخصيات فى تصورات وأوهام وخيالات، غافلين وغير واعيين بوجود بعضهم البعض، وايضا بالغابة التي تحيط بهم. وتحتوي المسرحية علي كل زخارف سينما الاحراش، وتستشعر تحت هذه الزخارف اختباراً للافتراضات الإمبريالية التى تختفى وراء سينما الأحراش.

وعندما كانت الطبيعية الريفية سائدة في المسرح الكندى - والتى كانت تتميز بكونها مؤثرة من حيث الأسلوب - لم يجد لها ووكر جمهوراً عريضا. وأسفر ذلك عن تركه للعمل لمدة عام تجول فيه أنحاء الولايات المتحدة وكندا، وكتب رواية تنتمى للمذهب الطبيعى، ولكنها لم تُنَشر ومن ثم أهملها تماما. وعند عوته إلي تورنتو، كتب

مـسـرحـيـة "رامـونا والعـبـيـد الـبـيض" (١٩٧٦) "Ramona and The white Slaves"، وهي صورة فاتنة -وإن كانت محيرة- عن صورة الاتهام للأم العاهرة.

وفقط في مسرحيته التالية، "نميمة" (١٩٧٧)، حاول ووكر أن يكون أكثر كرماً مع جمهوره. يعمل البطل تايرون باور (كانت أمه رومانسية) محققاً صحفياً عندما نقابله للمرة الأولي، وقد ظهرت نفس الشخصية في مسرحيتين من "مسرحيات باور" وهما "الأغنياء القذرون" (١٩٧٩) و "فن الحرب" (١٩٨٢). وتستغل الثلاث مسرحيات المخبر الخاص الذي اشتهر في الأفلام، حيث يُستَخدم تكنيك التحريات الخاصة للكشف ثم تحليل العلاقة بين القوة، الفساد، والثقافة، وذلك علي المستوى المحلى في المسرحيتين الأوليتين، وعلي المستوى العالمى لسياسات الجناح اليمينى وتجارة السلاح العالمية في المسرحية الثالثة، وهي أقوى المسرحيات وأكثرهم ازعاجاً.

وكما أشاردينس جونستون Denis Johnston فإن تاور يصبح أكثر عزلة وأقل قوة في كل مسرحية من الثلاث المسرحيات، فتدريجيا ننقل اهتمامنا وأملنا إلى جامى Jamie، وهو الصديق الحميم صغير السن والذى يظهر لأول مرة في "أثرياء قذرون". ويسلم باور القيادة بلامقاومة إلي هاكمانHackman في مسرحية "فن الحرب".

وتتأصل فكرة مسرحية" زاسترروزى: سيد التهذيب" (١٩٧٧) "Zastrozzi: the Master of Discipiline". عندما قرأ ووكر وصفا موسوعيا عن قصة شيللى زاستروزى والقديس ايرفين"Zastrozzi and St Irvine" حيث يتتبع زاستروزى، سيد المجرمين فيزيتزى Verezzi الفنان، عبر أوروبا في سنة ١٨٩٠؛ وذلك بغرض قتله ثأرا لأم زاستروزى وذلك ظاهريا، لكن يكمن السبب الحقيقى في أن زاستروزى

يكره ويبغض ابتسامه فيريتزى والتي تمثل: الهواة ، الغموض، الجمال، فجراللبيبرالية.والرمز هناله مهمة وهي أن يجعل كل فرد متجاوباً مع جانبه المظلم، ويطلق علي هذه المسرحية "ميلودراما"، ولكن تتعقد الأشياء البسيطة لأن البطل ليس بطوليا (فهو أحمق، يفشل في أن يري الخطر المحدق به، ويعتقد أنه "المسيح" ومعه أتباعه المتخيلون) وأهم من ذلك هو أن الشرير ليس شريراً تماماً، فهو أكثر الشخصيات انشغالا بالأحداث ويتحدث بأفضل الأسطر فيها، فيقول في كلمات والكر، "إذا ضحكت علي نكات زاستروزى، فلن تستطيع أن تفلت من أفعاله"؛

وتزيد "الأخلاقية الحديثة" التناقض بين الخير / الشر؛ وذلك بإضافة قطب آخر ألا وهو فيكتور Victor. زاستروزى شخصية تتميز بالواقعية، بينما فيريتزى مثالي؛ ولذا فهما نقيضان. ونجد أنهما متشابهان، وذلك من حيث التصاقهما بالمُطْلَقَات. وفي هذا الصدد يجد كل منهما نقيضه لدى فيكتور، وهو خادم فيريتزى وقس فاشل (مثل ليدوك Liduc في مسرحية (فيما وراء موزنبيق)، والذي يبذل قصارى جهده كي يحمي الضحية من المدمر، وأيضا ليحافظ علي الوعد الذي قطعه علي نفسه. ويتميز فيكتور بكونه واقعيا، مادياً وعمليا، وهو يجبر من أمامه علي احترامه بسبب ذوقه، دهائه الواسع وشجاعته. وهنا نرى قوة التطوير التي يتميز بها ووكر في رسم شخصياته، فبالرغم من لياقته واحتشامه، فهو شخصية شيقة للغاية: فهو الذي يقع في المآزق الأخلاقية، ويتجاوب معها وينفعل بطريقة ترضينا جميعاً. فهو يقول للرجل المجنون أنت مجنون، ويقوم بالفعل بدلا من التنظير، ويتمتع وحده من بين الشخصيات الأخرى بروح فكاهية مرحة عالية. وهو مثلنا ويخطأ أيضا مثلنا؛ ويتسبب الخطأ في موته.

ونستشعر وجود إيرول فلين ووجود شيللي أيضا، وتقودنا الأعراف الميلودرمية وكذلك السينما المصنفة" إلي افتراض او اثنين، ولكن يقدم لنا ووكر ثلاثة أقطاب. وتعتبر المسرحية عبارة عن سلسلة من الكمائن الأخلاقية والمسرحية. ويستغل ووكر باقي الشخصيات الاحتياطية؛ لتتسع رقعة القضية المحورية ومن ثم يعلق عليها. ويعتبر وجود مساعد شرير هنا ليس فقط ليقوم بتسهيل الحبكة بالطريقة المعتادة، ولكن لكى يعرض الاختلاف بين الشر الأيديولوجى وبين اللصوصية المجردة. ويعطي وجود امرأة شريرة، وبطلة أنقي من النقاء نوعاً من الشكل الجنسي للمنافسة بينهما، فيعيد بذلك الصراع الأبدي والكونى بين "العنيد" و"اللطيف" ، ويضيف في نفس الوقت إثارة شديدة وقوية.

ويتقدم الحدث من خلال الحبكة ويحتفظ بالحبكة المضادة، من خلال تمهيد وعشرة مشاهد؛ حتي يصل إلي الذروة الكبري والتي تقع في أحد السجون المهجورة، حيث تقتل الشخصيات بعضها البعض فى مشهد تتم فيه المواجهة، حيث يفضل ووكر -دائماً- تقديم هذه النوعية من المشاهد. وينتهى مشهد المواجهة بأن يبقى كل من زاستروزى ونيريتزى الحيين الوحيدين فيكملا دوريهما علي المسرح بمفردهما. وفي بادئ الأمر يجبر زاستروزى فيريتزى على التعرف علي قرب الموت، ثم يفرج عنه، واهباً إياه بداية جديدة قبل أن تنتهى المطاردة: فالشرير الأكبر يريد الانشغال بالمطاردة - كل منهما يحتاج الأخر كي يؤكد وجوده؛ ويستخدم ووكر نتيجة مشابهة، -فيما بعد- فى "فن الحرب".

وتساهم "زاستروزى" وأيضا "نميمة" فى جذب عدد كبير من الجماهير إلي والكر، حيث كانت البداية لاعتباره كاتباً مسرحياً كندياً معترفاً به ومقولاً لدى الجماهير. ولقد قدمت مسرحية "زاستروزى" علي نطاق واسع خارج كندا، في ألمانيا، أسراليا، والولايات المتحدة، ويُعد عرضها في الولايات المتحدة - والذي قام بإخراجه أندرى سيربان....... Andrei Serpan- في نيويورك لمسرح جوزيف باب العام Joseph Papp's Public Theatre في نيويور أكثر وأبرز العروض تميزاً، وذلك عندما كان ووكر كاتباً مقيماً هناك في سنة ١٩٨١ . ولم يحب ووكر هذا العرض؛ وذلك لأنه فشل في تحقيق التوازن بين الكوميدي والجاد.

وتبعث مسرحية "زاستروزى" مسرحية أخرى وهي "أثرياء قذرون" ثم ثلاث مسرحيات أخريات أقل منها أهمية وهي: "إشاعات موتنا" (١٩٨٠) Rumours of our Death "مسرح الفيلم الأسود" (١٩٨١) "Theatre of the Film Noir" و"العلم والجنون" (١٩٨٢) "Science and Madness"، وهي إعادة لقصة فرانكنشتاين وهجمة علي عجزفة العلم، وفي سنة ١٩٨٢ وعندما كان كاتباً مقيماً في جامعة كورنل، اتخذ اتجاهاً جديداً، ووضع المسودة الأولى لـ "حياة أفضل"، وكانت الأولى (من حيث ترتيب اسهلاك العمل بها، وفي الترتيب الزمني للأحداث المعروضة) في سلسلة مسرحيات "نهاية الشرق".

ومن بين مسرحياته، تعد "حياة أفضل" أقربهم إلي قلبه: فقد عاد إليها أكثر مما فعل مع مسرحياته الأخري - وكانتنسخة كورنيل قد أُعيدَ كتابتها قبل تقديمها علي

مسرح المحور بتورنتو تحت إشراف المخرج بيل جلاسكو Bill Glassco في سنة ١٩٨٦ (ومن قبل كان جلاسكو أول مخرج فني لمسرح تاراجونTarragon والذي كان المنافس "الطبيعى" لمسرح المصنع وذلك فى أوائل السبعينات) ثم قُدِمَت علي مسرح أوليمبيا دوكاكيس Olypmia Dukakis وشركة الأفلام (النسخة التى نُشِرَت في PUC تحت اسم مسرح نهاية الشرق) وروجعت مرة أخري في سنة ١٩٩٠، حيث أضاف ووكر استراحة المسرحية؛ لكى يطيل البناء الخاص بفصلين إلي بناء خاص بثلاثة فصول، وأجرى بعض التعديلات علي المسرحية كلها، وتعديلات كبرى لآخر مشهدين من المشاهد العشرة. ويقول إنه عاد إلي هذه المسرحية كنوع من الإعداد أو "التسخين" عندما يكون مقدماً علي مشروع جديد.

وتعد مسرحية "حياة أفضل" أقل نظافة وترتيباً من اية مسرحية أخري قوبلت باستحسان. وعندما قدمت كأول عرض كندي، كان ذلك بمثابة المغامرة الاولي لـ ووكر في التيار الرئيسى للنظام "الإقليمى" الكندى في الإنتاج، وقد قوبلت آنذاك بنوع من الحذر (أو الحيرة بمعنى أدق) من جانب الجمهور والنقاد علي حد سواء. وعلى الرغم من ذلك، فإن تركيبها و دفئها وسهولة إيقاعها وضعتها في مقدمة إنجازات والكر.

وتشتمل المسرحية على سياسات محلية وعالمية. فنحن أمام أسرة نسائية في نهاية - الشرق بتورنتو: الأم، نورا Nora تحفر حجرة اسفل الحديقة الخلفية وذلك في أول مقابلة لها مع الجمهور؛ الابنة الكبري، اليزابيث Elizabeth وهي محامية صلبة، الابنة الوسطى،مارى - آن Maryd - Ann وهى شخصية مزاجية مترددة، متزوجة

وأم لابنة صغيره لم تُسَمَّ بعد وتبلغ ثمانيـة أشهر، وفى المشـهد الثـاني: العـودة إلى المنزل، تظهر الابنة جيل Gail، وهي فتـاة متمردة، رافضـة لأمهـا، تخلق أسطورة من والدها الذي فـقـدته منذ زمن طويل.وفي المشـهـد الثـالث. يعـود الأب توم. وربما يكون -كما يدعى- أنه رجل آخر تماما، ويدعى تيم وقد عاد ليرى شئون المنزل المنهار حيث تركه توم، مبادراً بنظام شبه عسكرى للإحياء، "اشتراكية المستهلك"، والتي حولت حجرة نورا السفلية إلى خندق واقٍ من القنابل، والتي تتوازى مع الاشتراكية القوميـة، وهي إعادة التأكيد القوى للترتيب الذكوري. والذاكران الآخران المنتـميان لهذا النموذج غير مؤثراين. جونيور Junior، وهو صديق جيل وبطل المسرحية التالية "مجرمون يقعون في الحب" سرعان ما يستسلم لمعاملة تيم/ توم الورودة الشجاعة؛ جاك Jack، شقيق نوارا وواحد من قساوسة ووكر الفاشلين، يحاول أن يقاوم ولكن تهزمه التحفظات الأخلاقيـة والتي جسدت علي التوالي من خلال حرف صغير "ل" ليبيرالية، تايرون باور، في مسرحيات باور.

وعبر تتـابع من التغيـرات في الدور والشخصيـة، تتحرك أحداث المسرحيـة تجاه ذروتها حيث تواجه جيل ماضيها، ويصارع جاك كي يقبل العنف إجابة لمشكلته المحيرة. وفي كتابات متتالية، استطاع ووكر أن يتعرف علي المفاسد وسوء المعاملة من الناحية البدنيـة والجنسية كجذور السر المظلم والخفى لهذه العائلة، والذي لم تستطيع أن تهرب منه مما أدي إلي أن إليزابيت نفسها في جحيم الدعارة، فتضعف من شأن كل من نورا وتوم (في نسخ ظهرت فيما بعد، أكثر تحديداً الأب الغائب منذ زمن طويل)، ملقيـة "مزيداً من الضوء على الشباب الأصغر والذى يبدو عاجزاً عن التأقلم. وفي

نهاية المسرحية، يعود توم إلى المنزل (في النسخ الأولى، حاملاً زهرة، وفي النسخ التالية يحمل جهاز تليفزيون)، حيث يعد مندوبا وممثلا عن العالم الخارجي والذي يدعى أنه يحميهم منه، فيقدم نموذجاً للعزلة التي فرضها علي الأسرة؛ وذلك ليسيطر علي أفرادها بطريقة أفضل. وتعد المسرحية -بالرغم مما فيها من حيرة وظلمة،- من أفضل المسرحيات واكثرها مرحاً.

وأعاد ووكر ظهور شخصيتين من مسرحية "حياة أفضْل" وهما جيل وجونيور، في مسرحية "مجرمون يقعون في الحب" والتى ظهرت لأول مرة في مسرح المصنع في سنة ١٩٨٤، وهى أولى مسرحيات "نهاية الشرق" والتي تعطي إنتاجاً كاملاً. وظهرت التناقضات بين القدر/ الإرادة الحرة، وبين النشأة/ الطبيعة في هيئة فارس رفيع المستوى. ويدخل من أسموا أنفسهم "بصغار العشاق المشؤومين"؛ كي يتجنبوا حياة تمليها عليهم خلفية نهاية الشرقة: وبالأخص، جونيور يطارده شبح والده، فهو محتال أحمق لا أمل فيه وبالطبع مسجون. ويحاول الفيلسوف السكير ويليام أن يقدم لهم العون، ولكن هُزِم الجميع بواسطة عمة جونيور وتدعى وينيفا،) وهي ثورية مزيفة، حيث تجبر جونيور علي حياة كاملة ملؤها الجريمة.

والمسرحية تتبع "حياة أفضل" وتسير علي نهجها؛ حيث تحتوي علي ما هو أكثر تفاؤلا من مسرحيات ووكر المبكرة، والتي لم يقدم ووكر فيها الأمل (باعتباره -في نظر والكر- غيرواقعي وإنما عاطفى) ولكن يطلق ووكر علي الأمل مسمى "الإمكانية"[٩].

وتبدو مسرحية "مجرمون يقعون في الحب" مظلمة، حيث تنتهى بالقبض علي العاشقين

الصغار، وتعيد صورة من بدايات المسرحية حيث يظهر جونيور ورأسه إلى أعلي ملابس جيل، مما يوحي بأن الحب الصغير ربما يكون قوياً لدرجة تمكنه من إنقاذهم من "قدرهم". وتتبع المسرحية "حياة أفضل" وتتنبأ بالمسرحيات التالية في المزج بين الأسلوب، العرف والمقياس. فالشخصيات صغيرة السن تبدو -نسبياً- شخصيات واقعية، بينما تبدو الشخصفيت الأكبر سناً، أكبر من الحياة بالطريقة الوالكيريسكية. وفي مسرحية "مجرمون يقعون في الحب"، تبدو لي مسألة وجهة نظر: فنحن نري ويليام، وينيفا، ووالدجونيور من خلال عيون جونيور، والقوى التي تشكل حياته، والتي ليس له من السيطرة عليها إلا القليل. وقد نالت "مجرمون يقعون في الحب" جائزة الحاكم العام للدراما.

ويطفو غضب ووكر بطريقة أقرب إلى السطح فى مسرحية "مدينة جميلة"، وهي ثالث مسرحيات "نهاية الشرق" عن المسرحيات الأولى. فينفعل ولاكر لرؤيته دمار مدينة تورنتو علي أيادى المستثمرين والحكومة الأهلية. فنرى بول Paul – وهو مهندس معماري.... غير المكترثين- وهو مهندس معمارى يعمل مع أحد المستثمرين غير المكترثين – يصاب بأحد الأمراض الامراض الغامضة، وبمساعدة إحدي المرشدات، يبحث عن شفاء لمرضة وذلك من خلال معرفته "للحقيقة القبيحة البسيطة" : إن الحياة موجودة هنا علي الأرض وأنت جزء منها"" وتشبه السيدة المرشدة -التي تتمتع بحكمة واسعة وتدي جينا-مایGrna - Mae – شخصية ويليام في بعض الأمور، ولكنها تحلق بهذة المسرحية إلي آفاق حكايات الجن، وذلك بواسطة قواها السحرية لتقوم بعمليات التحويل، تطرد الأرواح الشريرة، تشفي وتنظر إلي ذلك كشئ طبيعي تماماً.

ومثل مسرحيات "نهاية الشرق" الأخرى، تناقش مسرحية "مدينة جميلة" الأسرة، وفي هذه الحالة لدينا ثلاث أسر: بول وخيانته، وزميل من المهندسين، المهندسين، المستثمر توني Tony ووالدته الأمريكية اللامبالية، جينا- ماى، ابنتها، وزوج ابنتها وابنه، ونجد أن شخصية كل من زوج الابنة والابن هما من صغار محتالى "نهاية الشرق" مثل آل داوسونThe Dawsons "مجرمون يقعون في الحب". وتهدأ حدة الصراعات بين الثلاث "المجموعات من خلال الخيانات، الهروب والمصاهرات الغربية بواسطة سيدة من الشرطة النسائية - وهي شخصية تثير حولها الغموض- وإلتى تلمح الي مستوي محايد أخلاقيا من الحكومة.

مستمراً فى نغمة القصص الخرافية، تنتهي قصة المدينة بانتصار الخير، وتبث الأمل من خلال قبول بول وجينا إمكانية الحب، علي الرغم من الحذر والخجل الشديد.

وقد أدي التضخم في العقارات في تورنتو في نفس العام الذي أنتجت فيه المسرحية في سنة ١٩٨٧ إلي ترك ووكر للمدينة وانتقاله للحياة مصطحباً زوجته الممثلة سوازن بوردى Susan Purdy وابنته الصغرى كورتني Courtenay إلى ساكفيل Sackville، نيو برانسويك New Brunswic ، حيث أقاموا لمدة عام.

وتعد مسرحية "لا شئ مقدس" علاقة مميزة. فقد عهد بها إلي بيل جلاسكو Bill Glassco ، المخرج الفني لفرقة سنتر ستيديج. وأراد جلاسكو أن يقدم ووكر بالمعالجة لمسرحية تشيكوف "العسل المتوحش" "Wild Honey" ، ولكن ووكر فَضَّلَ ترجيينيف. ويتشابه الحس المرهف لكل من الكاتبين بصورة مذهلة، وتتضح الأسباب لا

نجذاب ووكر لشخصية بازاروف العدمية. ولكن ليس معني ذلك أن مسرحية "لا شئ مقدس" مجرد ترجمة أو نقل، علي الرغم من أنها سارت علي نهج المسرحية الأصلية أكثر من مسرحية "زاستروزى". وقد تم إجراء بعض التعديلات الخاصة بتقديم المسرحية علي خشبة المسرح: فقد كشفت وقطت بعض القصص في قصة واحدة؛ وتم حذف الرحلات الرمزية المهمة التي كان يقوم بها الأبناء، وتم إلغاء ظهور بعض الشخصيات التي كتبها تورجينف. وتعد التعديلات الأخرى خاصة بالناحية الفنية. وهي أمثلة للإبداعات الوالكرسية الخالصة.حيث يفضل ووكر دائما الإشارة بأن "لا شئ مقدس" عنوان وتحذير.

وعلي سبيل المثال، تعد شخصية سيتنيكوف Sitnikov هامشية جدا لدى تورجينيف. ولم يقم ووكر بإطالة دور هذه الشخصية، ولكنه أخذ الإشارتين لدي تورجنيف الثلاث إلي ضحكة سيتنيكوف المميزة فاحالها وأطالها في قهقهة مجلجلة مستمرة. وفضلا عن ذلك، فلقد استخدمها ليضفي علي بطله ما نقص بطل تورجينيف، ألا وهو عنصر المرح والفكاهة، وهو مسرح أسود عدمي يشبه مسرح ووكر نفسه. وأضاف ووكر -أيضا- شخصيات من إبداعه: جريجور ,Gregor وهو فلاح سيئ الحظ، ولص فاشل، وطالب مجتهد ومهذب، وسيرجي Serge، وهو الحارس ضخم الجثة الخاص بـ آنا اودنتسوف. وقد كانت الاختلافات بين الطبقات الاجتماعيه مادة الحوار بين الشخصيات الارستقراطيه وبين الشخصيات التي تقوم بأدوار الفلاحين. وكنتيجة لذلك نجد مسرحية ووكر مليئة بالايحاءات السياسية اكثر منها في الرواية. وفي الواقع لقد كان لكلمات الفلاحين وليس لصراع تورجينيف مع الحياة العابث

الاهتمام الأكبر. ولقد وُظفت هذه الكلمات كمحاولة لتفسير نبوءة بازاروف وهو علي فراش الموت.

وعلي عكس مسرح ووكر الأول سنترستيدج من خلال مسرحية "حياة أفضل، لا يوجد شيئاً مقدساً" "Better living, Nothing Sacred" والتي كانت من انجح أعماله، حيث كُتبت وقد وُضِع في الاعتبار تُيار المسرح الرئيسي: كان الطاقم الفني كبير العدد ، الفرص المتاحة لانتاجات ضخمة الميزانية والنغم الكلاسيكى غير متوافقاً مع البديل الأول.

ولقد أُنتِجت المسرحية الثانية في الولايات المتحدة وقد فاز عنها ووكر بجائزة الحاكم العام. وبالفعل حققت هذه المسرحية أرباحاً طائلة مكنت ووكر من العودة إلي تورنتو: من برانسويك الجديدة. وتنتمي مسرحية" حب وغضب" "Love and Anger" إلي شرق تورنتو وتعد من المسرحيات الغاضبة هي الأخري حيث تهاجم المادية واستغلال الرأي العام من خلال الصحافة المشهورة والسياسة غير النزيهة. والبطل هو بيتي ماكسويل، وهو محامي يحاول ان يعيد تقييم حياته بعد أن عاني من أزمة قلبية فاستأجر مكتباً في أحد الادوار السفلية.

ومن خلال مساعدة سكرتيرته إليانور دوني، يقدم يد المساعدة لأولئك المحرومين من العدل الاجتماعي، مثل سيدة سوداء قُبِض علي زوجها ووُضِع في السجن بعد أن دُبرت له مكيدة بواسطة الساسة غير النزهاء، ونجد كذلك شقيقة اليانور التي تعاني من انفصام في الشخصية وتدعي سارة، وهي شخصية مُلْهِمة حيث لا تحاول تجنب حقائق

المرضى الأليمة بل تظل تقدم للجمهور، من خلال عيون سارة، نظرة دقيقة علي العالم .

وتتمثل قوي القهر من خلال سين هاريس، وهو الشريك السياسي السابق لماكسويل، وشخصية بيبي أوكونر وهو ناشر ينتمي إلي الجناح الايمن لاحد المجلات التجارية الصغيرة. وبينما ابدي النقاد استحسانهم وثناءهم علي الفصل الاول وذلك عبر العالم، هوجم الفصل الثاني حيث يخطف الرجال الطيبون أوكونر ويتم تقديمة للمحاكمة، وترأس سارة جلسة الحكم باعتبارها قاضية وكان ذلك من وجهة نظر النقاد يحتوي علي الكثير من المبالغة. وعلي أيه حال، فان الانتقال الي مثل هذا الاسلوب يبدو لي انه محاولة من ووكر للتمسك بموضوعاته وللاحتفاظ بالتطور المستمر في محاولاته لمزج العرف وهو ما كان يميزه في المراحل المبكرة لمسرحيات "نهاية الشرق" .

ولدينا في مشهد المحاكمة ما يسمي بالمسرح داخل المسرح ويقدم وجهة نظر تشبه ذلك المشهد الذي وُظِفَ في مسرحية "مجرمون يقعون في الحب". بالاضافة إلي ذلك، تحتفظ خاتمة المسرحية بالتورية التي عُرِف بها ووكر. فبينما في بعض المواقف نري ووكر متعاطفاً مع أفكار سارة عن "العصر الجديد" فهو يسخر منهم في الوقت ذاته. فعندما يعاني بيتي من أزمة قلبية ثانية، تحاول سارة ان تعيد الي الحياة عن طريق الافكار الايجابية، ويتم اقتناع الجمهور بان ذلك يمكن ان يحدث ولكن يظل ووكر كما هو ويموت بيتي.

ومهما كان للنقاد تحفظاتهم، فمن الواضح ان جمهور المسرح لم يشاركهم إياها. وبعد فترة عرض ممتدة في الفاكتوري، انتقلت مسرحية "حب وغضب" للعرض في مركز

سانت لوارانس وهو مركز اكبر كثيراً من الفاكتوري. وعُرضت لعدة أسابيع محققة بذلك الاعتقاد بان الدراما الكندية يمكن ان تحقق نجاحاً مادياً كبيرا وفي نفس الوقت مثيرة لخوف البعض ان يتهدد الذي أنار مسرح تورنتو البديل عبر عشرون عاماً ومثل المسرحيات الأربع السابقة، تجرب مسرحية "حب وغضب" عن طريق المزج بين الاساليب وتنتهي بملحوظة ان هناك امكانيات ايجابية: فعلي الرغم من وفاة بيتي. إلا ان صداقة جديده تنشأ بين سارة وجيل وهي امرأة ملونة.

وكما كان هو الحال في المراحل المبكرة لمسرحيات "نهاية الشرق" ولا يوجد شيئاً مقدساً" و"زاستروزي" تحتفظ احدي الشخصيات بصفة العنف وذلك لمواجهه قوي شر سريعة التطور ويصعب تعريفها، ويعد ذلك عاملاً مشتركا في مسرحيات ووكر بطريقة أو بأخري ومنذ البدايات.

فيدفع الكاتب بالليبراليين الصغار ان يتخذوا موقفاً، قد يجدوه غير ملائماً ولكن في نفس الوقت يرونه ضرورياً وينجحون بينما يفشل تيرون باور.

ويكتب ووكر حاليا مسرحية عن النساء اللاتي ظهرن في "حياة أفضل": "عندما أجلس للكتابة، اسمع صوتهن". ومن الواضح ان الجزء الخاص "بنهاية الشرق" في تاريخ ووكر لم ينته بعد.

الفصل السابع

كاتبات مسرح:

Sharon Pollock

شارون بولوك

and Judith Thompson

وجوديث ثومبوسون

Diana Bessai

ديانا بيساى

مفتتح

في كندا، تنعكس مصائر كاتبات المسرح -مثلهن مثل الرجال- في الكفاح من أجل دراما كنديّة علي خشبة مسرح كندية. ويمكن القول بصدق أنه فقط وخلال الخمس عشرة سنة الماضية، وجدت المسرحية الكندية مكاناً مساوياً علي خشبة المسرح. ومع ذلك فإنه في كل مرحلة من مراحل الكفاح، قامت الكاتبات المسرحيات بالمشاركة بشكل قوي؛ من أجل قبول الكتابات الدرامية الكنديّة. و في عهد المسرح الصغير بدأت جوين فاريس Gwen Pharis وظيفتها الطويلة ككاتبة مسرحيّة لمجموعات المجتمع والجامعة، وذلك بمسرحيات تتراوح بين تراجيديات المروج الشعبية، مثل مسرحيتها (البيت يقف ساكناً/ عام ١٩٣٩)

إلي ثلاثيتها الشعرية الهندية (أغنية الطبلة) التي أكملتها عام ١٩٨٢ . وتعتبر باتريشيا جودري Patricia Joudry واحدة من أولي الكاتبات المسرحيات في هيئة الإذاعة الكندية التي مدت أفقها إلي المسرح الاحترافي وذلك بمسرحيتها (علمني كيف أبكي) والتي افتتحت في برودواي Broadway عام ١٦٥٥ , (Teach me How to Cry).

وبينما انتشر المسرح الاحترافي في أنحاء كندا علي مدار العقد التالي، وقد ظهرت كل من مسرحية بيفيرلي سايمونBeverley Simons (رقصة العنكبوت ١٩٦٩) ومسرحيتي كارول بولت Carol Bolt (قفزة الجاموس (١٩٧٢)؛ (إمّا الحمراء ملكة الفوضويين ١٩٧٦) بين أعمال كُتاب كندا المسرحيين الشبان الجُدد. وسرعان ما وجدت

جونا. إم. جلاسى -وهي كنديّة مُغتربة، قُدّمت أولي مسرحياتها في نيويورك- جمهوراً كندياً وذلك من خلال أعمالها المتصاحبة مثل (رُعب كندي) "وأمريكي حديث" American Modern(١٩٧٢)، ومسرحيتها الكوميدية الريفية: أريتشوك(١٩٧٥).. ومسرحيتها الأخيرة: ذاكرة اللعب.. Play Memory (١٩٨٤). وخلال الثمانينات أصبحت الحركة النسائية أكثر وضوحاً في مسرحيات الكاتبات المسرحيات الراسخات، علي سبيل المثال مسرحية شارون بولوك (روابط الدم (١٩٨٠) ومسرحية بيتي لامبرت (قصر الجنّى) (عام ١٩٨١) ومسرحية مارجريت هو لنجزوورث (رُضّع الحرب) (١٩٨٤)؛ إلي جانب الأصوات الجديدة مثل مسرحية ويندى ليل (أيام القتال) (١٩٨٤)، ومسرحية سندي كون (امرأة من البحر) عام (١٩٨٦) ومسرحية آن ماري ماكدونالد (مساء الخير ديسدمونا صباح الخير جوليت) عام ١٩٨٨.

وقد غامرت أيضاً كاتبات المسرح في العقد الماضى، بالكتابة في موضوعات جديدة من السعي الدرامي. وقد بدأت جوديث ثومبوسون مُهمتها المسرحيّه بمسرحية (السائر المسرُع) عام (١٩٨٠) وهي دراسة مُقلقه ومُوضحة للحياة من الجانب السُفلي للخبرة المدنية. وتستكشف جوان مكلويد -بتعاطف- في مسرحيتها (تورونتو، الميسيسبّي) (١٩٨٨)، التعديلات العاطفيّة لإمرأة شابة معاقة عقلياً، وهي تنمو في اتجاه المراهقة. وتقدم الممثلة والكاتبة المسرحيّة ليندا جريفس (ماجي، بيير ١٩٧٩) في مسرحيتها (جيسكا عام ١٩٨٦) وبالتعاون مع الكاتبة المسرحيّة (ماريا كامبل) تصويراً نادراً للروحانية في ذلك المكان داخل العالم الأبيض.

وموضوع هذا الفصل هو كل من شارون بولوك، وجوديث ثومبوسون؛ وذلك لأنهما يعتبرا اثنتان من أكثر الكُتاب المعاصرين الذين يحترمهم النُقاد. ولقد تم اختيارهما بسبب التضاد غير الشائع في معالجتهما لموضوعات الأسرة في أعمالهما الناضجة والتى غالباً -وليس دائماً- يعالجانها من وجهة نظر نسائية. ففى مسرحيات مثل مسرحية (رابطة الدم) و (ويسكي سيكس كادنزا) (١٩٨٣)) و مسرحية (دوك ١٩٨٤)، تري بولوك - والتي تنظر بشكل كبير للحاضر من خلال الماضي - العائلة علي أنها قوة اجتماعية هرمية تهدد بشدة هوية واستقلال الفرد. فعلى سبيل المثال، فإن ثومبوسون Thompson تركز في كل من مسرحية (الكلب الأبيض العقور ١٩٨٤) و (أنا ملكك - (١٩٨٧) علي القوي الداخليّة التي تحدد الفرديّة داخل تفريعات الأسرة الخاصة، التي يرتبط فيها الإستقلال الشخصى بالحاجة الجنسيّة النفسيّة، ويرتبط بشكل أقل الحاجة إلي الدور الاجتماعي. تعتبر شخصيات بولوكس Pollocks النسائية مخلوقات اجتماعية بالضرورة، في صراع شديد مع الأشكال التقليدية لسيطرة الأب أو الأم، والتي تراها الحركة النسائية الحداثية علي أنها جنسية مثيرة للاستياء. وبالمقارنة، فإن شخصيات ثومبوسون Thompson النسائية هي بالضرورة مخلوقات جنسيّة تُحيط بها علاقاتها الحميمة مع الرجال أو الأطفال، وعلي السطح فإنها تبدو وكأنها تُجسد كل الأنماط التي تنعاها الحركة النسائية. ومع ذلك، فإن منظور الكاتبة المسرحية - هنا- للدعامات المُنهارة للأسرة المعاصرة، هو منظور جذري في محاولته منح صوت دارمي للاندفاعات غير الواعية، من أجل الخير أو الشر والتي تحكم الجنسين، وبالتالي وبشكل نهائي، فإن التمييز الجنسى في ذاته يبدو تقريباً

بعيداً عن الموضوع.

تكتب كل من الكاتبتين المسرحيتين بدافع الوعي الشديد بقصور الواقعية التقليدية الحديثة. ومن بين أعمال الكاتبتين، فإن عمل ثومبوسون باستخدامها المتكرر لتسلسلات الحلم أو الريفيري أو الشبيه بالحلم -كما في مسرحية (أنا ملكك) ومسرحية (الكلب الأبيض العقور) - يبرهن علي الخيال الاستثنائي الفعّال في محاولتها منح الانتشار الدرامي لمحتوي العقل البشري الذي يبدو عشوائياً ودون رقابة. وسعياً وراء ذلك الهدف، فإن ثومبوسون -علي أحسن حال- هي كاتبة مسرحيّة ذات خصائص مركزة ومتجاورة، أكثر منها كاتبة حركة دراميّة مُستمرة تعتمد علي قانون: السبب ونتيجته وتقدم طريقة تشابك التبادل الدرامي مع المونولوج البائح بالذات، سواء في شكل تقرير عن الذات، أو اعتراف صريح، أو حلم المستيقظ، أو حلم النائم، ما يمكن أن يظهر علي أنه نص دفين، ولكن ذلك -بالفعل- يصبح الفعل الحقيقي في المسرحيّة.واستمرت بولوك Pallosk - والتي بدأت عمله ككاتبة مسرحيّة ذات جدل سياسي واجتماعي، في مسرحياتها المحليّة الأكثر بروزاً مثل مسرحية (راويط الدم) ومسر(دوك) استمرت في التجريب علي حيلها السرديّة التي تحاول فيها لفت نظر الجمهور، عن طريق الإخلال المحسوب لتوقعاتهم الطبيعية بشأن المسافة بين الجمهور والممثل علي خشبة المسرح.

تعتبر اهتمامات بولوك "العامة" النهائية، هي التي تميز عملها عن أعمال ثومبوسون. علي الرغم من أن أعمال الأخيرة -وبخاصة (السائر السريع)- تُرشدها

البيئات الإجتماعيّة للشخصيات، والتي توظف بشكل أساسي في علاقتها مع الحالات العقلية للفرد أكثر منها في علاقتها مع التعليق علي الظروف الاجتماعيّه أو الطبيقيّه. تعمل بولوك من الخارج إلي الداخل؛ وذلك بسبب تأكيدها علي الاجتماعى في حين تعمل ثومبوسون من الداخل إلي الخارج ككاتبة مسرحيّة نفسيّة.

شارون بولوك Saron pallack

تتُرجم بولوك بشكل رئيسي في مسرحياتها المحليّة مثل (روابط الدم) و (ويسكي سيكس) و (كادينزا) ، نقدها للأبنية السياسية والاجتماعيّة الجائرة في أعمالها المبكرة، وذلك في سياق العلاقات الأسُريّة، كما هو الحال في مسرحياتها التاريخية (ووالشي) و (حادثة كوماجاتا مارو) ومسرحية رُهناء السجن (الكل تل فهد واحد) (١٩٨٠). وتصير قضايا النزاهة الشخصية في الحياة العامة الآن إلي قضايا الاستقلال الذاتي وحرية الاختيار في الحياة الشخصيّة، حيث تستكشف مسرحية (روابط الدم) العداوات المدُمرة بين ليزي بوردن وأبويها ، في الظروف المنزليّة المُقيدة في عصر يُلغي حرية الاختيار لإبنة غير متزوجة. واقترابها من القضيّة الإجراميّة التاريخيّة المشهورة، ليس بهدف حلّ الغموض عما إذا كانت ليزي قد ارتكبت جريمة قتل أبويها مستخدمة الساطور أو لا ، وهي الجريمة التى بُرأت منها ليزي عام ,١٨٩٢.

ولكن بولوك تستكشف الظروف التي (ربما) أدّت إلي ارتكابها الجريمه. وبهذة النيّه تقوم الكاتبة المسرحيّة بولوك بصياغة القصة في مكان، بعد الحدث الحقيقي بعشر سنوات، والتي تقوم بإعادة تمثيل الأحداث المهمة للفترة المبكرة فيها ، ميس ليزي وحبيبها المُمثل، والتي تطلق عليها بولوك أطروحة الحُلم" (أحداث المسرحيّة مبنيّة علي

نانس أو نيل التاريخي تقريباً.

وتلك هي طريقه الأنسة ليزي المرواغة في الرد علي سؤال صديقتها الُملح "هل فعلتيها يا ليزي حقاً؟" (ص - ١٩). وتعتبر تلك أيضاً الطريقة المباشرة لبولوك في إجتذاب إنتباه جمهورها أثناء العمليّة الدراميّة ذاتها، وبذلك تقودُهم إلي الاعتراف بأن" كُلُنا قادرون علي القتل إذا توفر الموقف المناسب" (والاس - ص - ١٢٣). وموقف ليزي العام والذي يصل إلي نقطة الأزمة علي مدار يومين، هو نفس موقف العانس التي تبلغ من العُمر أربعة وثلاثين عاماً وترفض الزواج، وهي أيضاً تحتاج إلي المال ومع ذلك تُمنع حرية العمل خارج المنزل، وهي أيضاً تحس بعميق الحزن بسبب السيطرة الأبويّة التي تحاول أن تشكلها في دور الفتاة المؤدية لواجبها.

وفى خلق "أطروحة الحُلم" تلعب الآنسة ليزي دور بريد جيت، وهي خادمة عائلة بوردين آنذاك وتلعب المثلة دور ليزي، وتظهر الشخصيات الأخرى من الماضى ببساطة عند الحاجة: وهم السيد والسيدة بوردن وهاري (أخ السيد بوردن) وأخت ليزي وهي إمّا و الدكتور باتريك وهو صديق الجنب للآنسه ليزي. ويقع الملمح المهم لإعادة التمثيل في علاقته مع مسرحية الإطار. وتقوم الآنسة ليزي والمُمثلة بالتمثيل في القدرة الازدواجيّة للشخصيات في الحاضر وتقوم والقائمين بالأدوار لأحداث الماضي. في البداية تحُفز ليزي الأداء التجريبي لصديقتها.

وبالتدريج، علي الرغم من ذلك، تصبح المـُمثلة أكثر طمأنينه في دورها، وبحلول الفصل الثاني، فإن الآنسة ليزي تصبح أقل في دور المخرج، وأكثر كملاحظ غريب

الأطوار للحدث (وذلك عندما لا تكون بريد جيت مطلوبة علي خشبة المسرح). وبدون الحاجة إلى القول، فإن الممثلة ليزي ترتكب بالفعل جريمتي القتل؛ لأن الدور التي تطوره يحتاج ذلك. ويأتي ذلك بشكل جزئي بسبب تحفيز الآنسة ليزي، ولكن بالأخص بسبب توحُدها الشخصي مع الدور. ومع ذلك عندما تتخذ المُمثلة أداءها عبرهان علي جريمة كبرهان علي جريمة ليزي، فإن الآنسة ليزي تستطيع أن تجُيب بحق (والجمهور شهور) "لم أفعلها بل أنتى التي فعلتيها". (ص - ٧٠)

وقد وصفت بولوك Pallock ذات مرة مقاربتها لهذه القصة - التي تعود للقرن التاسع عشر والتي موضوعها الأبويّة (حكم الرجال) الجائرة - بأنها "استعارة لموضوع نسائي أكثر مُعاصرة" (أشويل Ashwell). ويظهر ذلك أثناء تفسير المسرحيّة الداخلية، والمسرحيّة الإطاريّة علي أنه ذات مُهددة. وتتعلق المسرحيّة الإطارية بعلاقة الآنسه ليزي مع الممثلة، التي مثلها مثل ليزي في المسرحيّه الداخلية تكون مائلة في كشفها لنفسها. ولأن عامل الجذب الرئيس للممثلة هو "افتتان ليزي في الغموض" (ص - ٢٠)، وليس بمستطاع الآنسة ليزي الكشف عن نفسها إذا أرادت للعلاقة الاستمرار في أفضل الأحوال، فإنها "ربما ترسم في أرضية" اليومين المهمين قبيل حادثة القتل ص (٢٠). واللعبة هي طريقة الآنسة ليزي في بداية المودة، وطريقة المُمثلة في الرد علي ما وصفته الآنسة ليزي بـ "أكثر الأشياء الشخصيّة عن نفسي" والتي يجب أن تفضي إلى إخبار الممثلة بالحقيقة. (ص - ١٨).

وتتآمر الامرأتان معاً بشكل ضمني في قصة أزمة الهويّة لامرأة غير ناضجة

عاطفياً، وواقعة في شرك التوقعات الاجتماعيّة التي لا تستطيع تحقيقها.

ولكن تصل إلي نقطة يأس ليزى. فإن المسرحيّة الداخليّه غنيّة بدراما المراوغة والالتفاف. ويحدث مثال لانيس عندما يذبح السيد بوردن الطيور الأليفة. فإن ذلك بالنسبة (لـ ليزي يرمُز لهويتها (والتي تحفزها الآنسة ليزي) . ويعتبر عذره هو عذر البرُ في عين نفسه بأنها عصت أوامره لها بغلق الشباك في وجه تعدى أطفال الجيران الفضوليين. والسبب الحقيقي لإنفجاره في الغضب -بالطبع- هو تحدي ليزي الصامت لحقه الذي يُصر عليه في التصرف في مزرعته كما يري. وكون المزرعة هي المكان الوحيد الذي تشعر فيه ليزي بالحرية والسعادة؛ فإن ذلك غير مهم بالنسبة له وربما أن أكثر هذه اللحظات إثارة "للرعب تحدث بعد حادثه قتل السيدة بوردب التي لم تكتشف بعد. وذلك عندما تداعب ليزي -في دور الابنة الصغيرة- أباها طوال قيلولة بعد الظهر، وذلك باستثارة تبادل كلمات حُب صادقة وذات تورية ساخرة.

ومن جانبها، فإن تلك الكلمات تعبر أيضاً عن عزمها الحفاظ علي هذا الحب، عن طريق إرتكاب جريمة قتل أخري؛ لأنها لا تستطيع أن تتركه يكرهها بسبب جريمة القتل التي ارتكبتها بالفعل (قتل والدتها). وهكذا فإنه في يد الممُثلة ذات المشاعر المشحونة تماماً، فإن إعادة التمثيل تتحرك نحو حادث القتل الثاني الفظيع - وهو متخيل عن خشبة المسرح للمسرحيّة الداخليّة ولكنه حقيقي بالنسبة للممُثلة والجمهور المروّعين.

وفي مسرحية (ويسكي سيكس) تعود بولوك إلي التاريخ الكندي، وظاهرياً إلي الموضوعات العامة لمسرحياتها الجدليّة. وموضوعها هو (عهد التحريم)، ومكانها هو

مدينة التعدين واسمها بليرمور في كروز نيست باسى في شمال ألبيرتا. وتأخذ المسرحيّة عنوانها عن اسم شائع في العشرينيات لعربة ماكلوفن ذات الحجرات للضغط الغازي، وهي موديل شهير بين المهُربين لسرعة النقل وسرعة الهرب من وإلي الحدود. ولاسيد بيج - وهو مُهرب يعمل من فندق ألبيرتا - (حيث إن ٢٪ فقط من البيرة الموجودة مشروعة) يمتلك تلك العربة. وهو داعٍ متحمس لحرية الاختيار والمسئولية الشخصيّة في جميع مظاهر الحياة، حيث يشجب -بعنف وعلناً- قانون التحريم علي أنه "قهر"، في حين يقوم -في نفس الوقت- باكتساب فائدة للمعيشة بكسره ذلك القانون. ويعتبر الفعل المحُرك للمسرحيّة هو صراعه المفتوح والكوميدي في البداية مع القانون. ويظهر موضوع حرية الاختيار -تدريجياً بطريقة أكثر مودة- من خلال تصوير صراع الأسرة، وذلك تحت سطح النقاش العام.

وبهذا الغرض تخلق بولوك مواقعاً متعددة من خشبة المسرح، تتكون من أماكن داخليّة منفصلة وإشارة إضافية عن وجود شارع في الخلف. وهؤلاء يزيدون البؤرة الفردية أو الحدث المُتراكب. ومن الخشبات الداخلية بيت عائلة (الغارلي) وهي عائلة من عاملى المناجم تحكمها -بشكل غير مريح- السيدة فارلي ذات النزعة الأخلاقيّة، وهي مناصرة شديدة للاعتدال ومن ثم قانون التحريم، والموقع الأخر هو خمّارة عامة لفندق ألبيرتا (وهو بالتبادل حجرة معيشة الأسرة). ويؤكد كل من مكاني التمثيل الرئيسيين سابقي الذكر، الطبيعة الحتميّة لصراع (التحريم)، كما ينعكس بشكل مُتقابل في حياة أصحاب البيوت المعنيين - فإحداهما ترفض -دون تحفظ- الوضع القائم والأخرى تحاول بصلابة مساندة الوضع القائم.

فالسيدة فارلي تفضل أن يشارك أصغر أبنائها -وهو جوني- الآخرين في ظروف العمل المؤسفة في المناجم، علي أن يعمل لدي السيد بيج الذي يستحق التوبيخ. بل أكثر من ذلك تحاول السيدة فارلي إكراه جوني علي العمل كعميل لبوليس التحريم المنحرف.

وبالمقارنة، فإن فندق ألبيرتا مكان "سعيد تديره -بيسو- ماما جيورج وهي زوجة السيد بيج، بمساعدة (لسيه) وهي إبنة السيد بج "المختارة". والسيد بيج مغرم" بالحكى بطريقته الفضيحة قصة إنقاذه لـ (لسيه) وهي يتيمة هربت في سن الحادية عشرة - كما لو كان " إله ينزل " ليأخذ من اصطفاه إلي السماء في عربة ناريّة!" (ص - ٥٧). وبالنسبه لـ جوني، فإن السيد بيج هو إنسان ذو طبيعة مُحبّة وكريمة، كما أنه ينظر إليه علي أنه الولد الذي لم ينجبه، وذلك علي النقيض من أمه شديدة التملك والدناءة الروحيّة.

ولكن، مهما يكن افتتان جوني بفردية السيد بيج المُنعشة، فإن جوني يصبح واعياً -بشكل متزايد- بأن السيد بيج يترجم أي شئ يُطرى إحساسه بالسيطرة علي القيود المدنية مصطلحات تعاليّة (سامية). وإن إدعائه الفخر بأنه يخطو فوق هذا العالم كـ "عملاق كبير" تسيّد واعتنق "الحقائق العديدة" والمتضاربة للكون"، يبدو وكأنه يُلمحّ بشك إلي علاقته غير التقليدية مع (ليه).

إن تحدي السيد بيج الأنيق والشاعري لقانون التحريم يعتبر شيئاً، ولكن التلميح بدور (بيجماليون) الذي يعلبه في حياة ابنته بالتبني هو شئ آخر. وليس من المدهش

كون السيدة فارلي هي الأولي والوحيدة التي تتحدث بصراحة عن الفضيحة مع ابنها. ومن تلك النقطه تبدأ نوعيّة مختلفة من قصص معُارضة قانون التحريم. وتخفُت العناصر المستبدة الواضحة في حياة جوني الأسريّة علي يد والدته، إذا ما قورنت بالعناصر السريّة في حياة (ليه). تبدأ علاقتها النامية مع جوني في سحب تلك العناصر إلي السطح. ومرة أخري توظف بولوك حرفة مسرحيتها (روابط الدم) في تصويرها للمواربة والمراوغة. ويكذب الدليل الواضح بوجود عاطفة عائلية متبادلة -ولكن ليس بها علاقة جنسيّة- التلميح بوجود علاقة غامضة بين السيد بيج وابنته بالتبنى (ليه). ولكن في نفس الوقت، هناك دقائق كشافة من التحفظ والمراوغة في محادثات ليه مع جونس. وكما تعرف ليه جيداً، وكما هو واضح في المشهد قبل الأخير من المسرحيّة، فإن جوني هو ابن أمّه إذا تعلق الأمر بالأخلاقيات الجنسيّة.وفي ضوء ذلك ، تصبح مسرحية "ويسكى سيكس" دراما للأشياء التي لا يستطيع الناس قولها لبعضهم البعض صراحة.

ومن وجهة نظر الحركة النسائية، يمكن رؤية ليه علي أنها محرومة من ذاتها واستقلالها لأنها محصورة حتمياً بين شكلين مختلفين لذاتها قام الرجل بصنعهما. ويقظتها علي يد جوني من إذعانها البرئ الشاذ للسيد بيج في علاقة لم يكن هناك سبب في الماضي يدفعها للتشكيك فيها، تركتها باختيار واحد فقط. وفي لحظة قصيرة من تأكيد الذات، تقوم ليه بإجبار السيد بيج "علي إصلاح الأمر" (ص - ٢٤٦) وهي تعرف أن ذلك سيسبب خسارة لها. وبالنسبة لـ (ليه) فإن قيام السيد بيج -أخيراً- بقبول خسارته لها، وقيامه بطمأنة جوين أنها "بدون عيب" ليس كافياً (ص -٢٤٢).

وفي براءة يصدق جوني ذلك حرفياً، ولكن ليه لا تستطيع عيش كذب اجتماعي.

أثناء الارتباك الميلو درامي لهجوم بوليس علي قانون التحريم، فإن (ليه) تجعل السيد بيج يطلق النار عليها وليس علي نفسه أو على البوليس، وفي ذلك تورية ساخرة. وهكذا فإنها -بالفعل- تجبر رسول حريّة الاختيار (بيج) علي تحمّل عواقب اختياره. وبتلك الطريقة المميتة يعترف بنزاهة الشخص الذي قام هو بفرض إرادته عليه بشكل حتمي.

ويعتبر قتل الفرد لأبية، أو قتل الأب لابنه، موضوعات مدُهشة في المسرحيتين المنزليتين اللتين نوقشتا حتى الآن. في المسرحيّة الثالثة (دوك) تحُضر بولوك Pollock شخصيه الأم- الزوج[إلي مقدمة الصراع الأسرى. ويتردد صدي كفاح ليزي بوردن، من أجل الحفاظ علي هويتها الشخصيّة ورغبتها في حياة مُستقلة بقدر ما في المحنة الأكثر عصريّة لـ بوب، التي تريد العودة إلي مهنة التمريض بعد زواجها من إيف وولادة ابنتها كاتي. ولأن إيف يحكم بأن ذلك غير مناسب -وظيفياً- لنفسه كطبيب، فإن بوب تلجأ إلي الكحوليات والانتحار النهائي، كحلٍ لسخطها الاجتماعي. وتتفاقم أحوالها بسبب إخلاص زوجها -ضيق العقل- لمرضاه علي حساب الحياة الأسريّة وبالنسبة لـ إيف فليس هناك صراع بين المسؤليّة الشخصيّة العامة.

فإذا أهمل زوجته وأطفاله فإنه فعل ذلك -فقط- اعتقاداً منه بأن مرضاه كانوا أكثر حاجة إليه. وفي التزامه بتحسين الخدمات الطبيّة فإنه من الواضح أنه يري وجوه طفولته الفقيرة في أولئك الذين يخدمهم راضياً .

ومسرحية (دوك) مثلها مثل مسرحية (روابط الدم)، هي مسرحيّة ذاكرة تنسج الماضي والحاضر معاً. في الوقت الحاضر تعود الابنة كاثرين -شبه المغتربة- لتزور والدها المريض الذي عاني -مؤخراً- من أزمة قلبيّة وعلي وشك أن يمتلك مستشفي تحمل اسمه تشريفاً. والاثنان معاً (الأب والابنة) يتذكران مشاهد مُهمة من ماضيهما. وكاترين وهي الآن كاتبة في الثلاثينيات من عُمرها، ولهاعلاقات جنسيّة (العيش مع رجل دون زواج) متعددة في ماضيها، تتأمل الاختيارات المختلفة التي اختارتها في حياتها مقارنة بأمها. ولأنها شخصية وجه النظر في المسرحيّة، فهي تحاول أن تصل إلي وفاق في علاقتها مع أبويّها، والطرق المتناُقضة التي أثرا بها عليها كطفلة وكبالغة. ومن وجهة البناء، فإن التأكيد الجديد في هذه المسرحيّة يكون على عملية الذاكرة نفسها. ويمكن لكل شخصيات الذاكرة التزامن علي خشبة المسرح حيث تنقل الإشارة للوقت والمكان من خلال الإضاءة والتغيير الطفيف في الملابس والموقع المادي .هناك كاترين الصغيرة التي تدعى كاتي، والتي تتفاعل معها الذات الكبرى (كاترين الكبيرة) حيناً، كما تتفاعل مع الآخرين عبر حاجز الزمن. وعلي خلاف إعادة التمثيل المُستمرة في مسرحيّة (روابط الدم) فإن مشاهد الماضي في هذه المسرحيّة، هي لمحات مشتتة -عادة- من المواجهة، وعناصر ربما يتردد صداها في مواقع تالية من المسرحيّة. والتتابع الزمنى أيضاً مشتت، حيث يحذو حذو النماذج الترابطية في عقول الشخصيتين في الزمن الحاضر.

وفي مسرحية(دوك) ترتبط الموضوعات المميزة للكاتبة - وهي الهوية والذات والإختيار - بالأم والابنة. فأزمة زواج بوب هي الصراغ الأكثر بروزاً. فهي شخصيّة

قويّة العقل، وفخورة بالأرضيات العديدة التي مسحتها والدتها لكي توفر لها التدريب. وعلي الرغم من أن بوب ناجحة بمقاييس والدتها لأنها تزوجت طبيباً، إلا إنها تشعر بأن جزءاً مهماً من نفسها يضيع في أعمال المنزل والدورة الاجتماعية المحليّة. ومع ذلك فإن المسرحيّة أقوي في عرض ظروف تدهورها أكثر من أسبابها، والظن أن ذلك بسبب أن تلك هي الطريقة التي تتذكرها بها ابنتها أكثر.

وبالنسبه للطفلة كاتي، فإن سؤال الهويّة المقلق يبدأ علي مستوى بسيط والتي يقال عنها أنها تشبه غالباً جدتها لأبيها. وتسمي علي اسم جدتها هذه التي لا تكاد تعرفها. وهي امرأة ربما ركبت قطاراً مقبلاً . وبوب مغرمة بقول ذلك محبة للانتقام. وبسبب خشيتها السريّة من أن تصبح مثل جدتها التي تحمل اسمها، فإنها عندما كبرت قامت بتغيير اسمها -عمداً- من كاتي إلي كاترين. ويوجد أيضاً خوفها - في صغرها وكبرها - من أن تكون مثل والدتها. ففي الحالتين فإن الذي يهددها هو "حواثهما" بشكل كبير، والتضمين بأن الشبه بهما يساوي القدرة علي نفس الأفعال المدمّرة التي قامتا بها. وكما هو الأمر، فإنها عاشت -وحتي الآن- بإعتقاد سريٍ أنها مسئولة عن مقتل والدتها، مُغلقة أذنيها عن صراخ بوب بعد جرعة زائدة من الحبوب في ذلك الحين المصيرى. وهو ذنب ازداد تعقيداً بسبب عدد المرات التي تمنت فيها -بالفعل- موت أمّها.

وبمشاركتها كبالغة في تلك العودة لحياتها المبكرة، فإنها تري أحياناً الأشياء مختلفة عن رؤيتها لها كطفلة. وفي هذا الصدد تعكس كاترين بوضوح تعاطفات

الحركة النسائية في المسرحيّة. فهي تفهم الآن إحباط والدتها بسبب عدم قدرة إيف(والدها) علي إظهار أقل قدر من الاهتمام بأمور المنزل، بينما هو محصور في إسعافاته الطبيّة التي تبدو دون نهاية. وكامرأة عصريّة ذات مهنة فإن كاترين تثير سؤالا: لماذا لا تفكر والدتها في ترك إيف وأبنائها، وهي محبطة بسبب عملية إستئصال الثدي الأخيرة؟ وأخيراً وبنظرها إلي نفسها أثناء شبابها قرب حدوث أزمة والدتها الأخيرة (استئصال الثدي)، فإنها تعرف أن كره الطفل المؤكد غير صادق، وأن تواطئها المزعوم خارج عن الموضوع في صراع منزلي فوق طاقتها.

ومن الواضح أن بولوك Pollock متعاطفة مع فهم كاترين الجديد لمحنة أمّها، وخيريّة إيف التي لا تساوم والتي تمتد بطول حياته. في نفس الوقت، تترك بولوك جمهورها مع التورية الساخرة لكل حالة. فكاترين أثناء تأكيدها علي استقلالها في فترة شبابها (والتي تصوّر جوائزها علي نحو ضعيف) لم تقدم أي التزام -بشكل مُعبر- بإنشاء علاقة مستقرة أو إنجاب الأطفال. وإيف والذي كان موقفه تجاه مرضاه، إن لم تكن عائلته، دائماً شخصي ومحب كليّة، يشعر بالإحباط العميق الآن بسبب العلاقة غير الشخصية التي تتميز بها الممارسة الطبيّبه عالية التقنية ويعرف كيف سيخدمه ذلك في وقته القريب عند الحاجة. ولكن إذا تعلق الأمر بصحة زوجته، فإن الموقف المتعاطف المتزايد من جانب ابنته، يثير أموراً لم يكن هو يعتبرها قضايا.

والخصائص المميزة لـ شارون بولوك Pollock ككاتبة مسرحيّة هي قدرتها علي ابتداع أبنية معبرة لخشبة المسرح مناسبة لمعالجتها التفسيريّة لأي موضوع. وبكتابتها

قصة ليزي بوردون كـ "استعارة رمزيّة لموضوع نسائي معاصر،" فإنها تنمى المجاز المسرحى الإنعكاسي للمسرحيّة داخل المسرحية في مسرحيّة (علاقات الدم). وهكذا فإنها تقدم بحثاً ابداعياً، أكثر من مجردكونه إعادة بناء تاريخيّة لمادة المصدر الوثائقي، وبالتالى فإنها تشرك الجمهور في عمليّة المسرحة نفسها. وتحرز المسرحيّة مؤداها المعاصر، من خلال توحد الجمهور مع الأكتريس (الممثلة)، وهي تستكشف دور ليزي بوردن كـ أزمة هويّة (ممكنة). وكون حل الأكتريس (الممثلة)، هو حل وحيد ممكن واضح العبثية.

ويعتبر بناء مسرحيّة (ويسكى سيكس) أكثر بساطة، ولكن امكانية الإزدواجيّة والتداخلات العارضة من حين لآخر، تزودنا بإدراك ملموس لجانبي النقاش العام، وتؤكد الحواجزالتي لا يمكن -في النهاية- عبورها علي المستوى الشخصى للأزمة. وبمسرحيّة (دوك) تحوّل (بولوك) خشبة المسرح إلي استعارة مكانيّة للمستويات المتعددة للوقت كما يتم تذكره.

وذلك يتطلب نموذجاً شديد التعقيد من الدلالات المتكررة خلال المشاهد المتناثرة، والتي تُكشف معانيها الترابطيّة ببطء. ويذكرنا شطر شخصية كاترين إلي ذاتها الحاضرة وطفولتها، بـ شخصيتي ليزي بوردن في مسرحية (علاقات الدم) بتركيزها المماثل علي عملية الانشطار أكثر من تركيزها علي كشف الذات.

كما رأينا، فإن النموذج المتكرر في مسرحيات شارون بولوك Sharon Pollock هو نموذج الكفاح الفردي ضد النظام السياسى أو الاجتماعى الذي تمثل الشخصيّة جزءاً

منه. وهنا تشكك الكاتبة المسرحيّة في قيم هذا النظام بسبب أثرها الماحي لنزاهة الفرد الشخصيّة - في مسرحياتها المنزليّة للشخصيات النسائية داخل الأسرة. وبالتالى فإن الصراع الداخلي متأصل في سبب اجتماعى.

جودث طومبسون
Judith Thompson

وعلي العكس، ففي مسرحيات جودث طومبسون، فإن الصراعات التي تدفع الشخصيات، تأتي من داخل تلك الشخصيات. والعائلة التي تشكل هويّة الفردمكونة بشكل رئيس من قوى داخليّة (إستحواذيّة غالباً من التنافس الجنسى. وأعضاء تلك العائلة تحكمهم مخاوفهم ورغباتهم وذنوبهم ونقصهم اللاواعي، أكثر مما تحكمهم إحباطاتهم الأخلاقية أو الأيديولوجيّة أو الاجتماعيّة الواعية التي تهتم بها بولوك. في حين تكافح شخصيات بولوك داخل وضد البيئات الإجتماعيّة التقليدية والطبقيّة في آن واحد، فإن طومبسون تعاني من ضغوط و تعقيدات أحوالهم العاطفيّة الفرديّة، والتي تمثل لهم الظروف الاجتماعيّة أو الاختلاف الطبقي، علي الرغم من تصويرها الحي مكاناً ثانوياً.

ربما بدا ذلك مختلفاً في البداية. حيث كانت مسرحيّة طومبسون الأولي (السائر المسرع) مدهشة في ذلك الوقت في عرضها الأول وذلك لتصويرها الخشن للعنف. والانحطاط واليأس لشخصياتها الأربع، الذين ينتمون لطبقات دنيا من المجتمع، والذي نادراً ما شوهد في الدراما الكنديّه من قبل. وعلي أسس استرجاع الماضى في

مسرحياتها المتأخرة، فإنه يصبح من الواضح أنه حتي في ذلك العمل، يكون هدفها ليس كشفاً واقعياً للمجتمع المهمش في ذاته. وقد كان تشخيصها لكل من تيريزا المعاقة عقلياً و(الآن) المريض نفسياً، والزوجين كثيري الشجار وهما ساندي وجو، كان ذلك هو مدخلها إلي الحدث المباح والمحتوي العاطفى غير المراقب، واستمر ذلك كله في مواقعها للطبقة الوسطى لمسرحيات الأسرة وهي (الكلب الأبيض العقور) و (أنا ملكك).

وأحد الأساليب الأخري التي تستخدمها للمرة الأولي في مسرحيتها (السائر المسرح) هو المونولوج الاعترافي وبخاصة في حالة شخصيّة (آلان)، لتوضيح فوران الصور من اللاوعي إلي الحديث، وذلك لكي تبين كيف أن الاثنين يشكلان ويعكسان الشخصيّة، وكيف أنهما يظهرانها في الفعل العنيف اللاعقلاني. ومن ذلك الاهتمام، تصبح أبنية لغة الحلم والشبيه بالحلم محوريّة بشكل متزايد في فنها المسرحى. وهكذا فإن التأكيد في تشخيصها، يختلف عن بولوك العقليّة والتي بالنسبة لها فالحديث غالبا هو التعبير المصوّر للتفكير الخبئ والحدث العنيف بالنسبة لها مدفوع أكثر بالوعي. وبالتضاد، فإن شخصيات طومبسون Thompson تقريباً كل شئ يفكرون أو يشعرون به، سواء أكانوا يفهمون أنفسهم أم لا (عادة لا يفهمون أنفسهم)، ويصبح الصراع النفسى -أكثر منه الاجتماعى- هو الحدث المتجلي للمسرحيّة. وتجبر أحاديثهم الفردية المسترضية الموجهة الجمهور علي الاهتمام بهوياتهم كأشخاص وليس كحالات تاريخيّة، وتقودهم إلي فهم ارتباكاتهم وانتهاكاتهم المراوغة للتحريمات الاجتماعيّة الطبيعيّة.

ويعمل موضوع العائله في المسرحية كوسيله يأئسة لـ (آلان)، لفرض صور الجمال والنظام علي معيشة مضطربة نفسياً بالنسبة له.

ويعتبر اختباره لـ تيريزا المتقلبة، والتي تعمل بشكل كبير علي المحرك العاطفي والجنسي، هو مقياس قبضته غير المستقرة علي الواقع. فبالنسبة له وفي حاجته اليائسة لتدعيم تقديره المتفسخ لذاته ورجولته بأية طريقة ممكنة، تعتبر تريزا بنفس جمال صورة مادونا التي يتذكرها بغير وضوح منذ أيام ادراسة بالمدرسة؛ فهي تريد فقط مولوداً ليكمل تلك الصورة وتظهر حالة (آلان) الخطيرة في مكان آخر في تظاهره الضعيف بالعنفوان في محاولاته تقليد جو، وأيضاً في حديثه المجبر عن السيارات، وعن كراهيته "لغربي الأطوار"، ويظهر أيضاً في كشفه لـ ساندى عن انشغاله الشديد بالتفاصيل الجسميّة القبيحة لمرض أبيه الأخير. وتعتبر أحاديثه المنفردة في بداية الفصل الثاني توضيحاً لمرضه العقلى المتزايد. وبتلقائية ساحرة يفضي (آلان) إلي الجماهير عن محاولاته اليائسة لكبت هلاوسه الثائرة، بتغير جسدى. غير طبيعى وجسم (امرأة ذات ورم مهبلى يشبه القرنبيط) في صور ريفيّة جميلة (والحملان تقفز في أرض زراعيّة).

ويتنبأ حديثه المنفرد (المونولوج) أيضاً بنمط الحدث الذي سيتبع. فـ "مادونته" ، وضعت طفلاً مشوهاً. ومع ذلك فإن (آلان) لا يعترف بأي خطأ. علي العكس من ذلك، فإنه مصر "علي "تحسين" عائلته عن طريق تعليم تيريزا " القراءة والكتابة" (علي الرغم من أن واجبها المنزلي دائماً مفقود) وبمطالبتها بأن تتحدث مثلما " تتحدث السيدات

المتزوجات ذوات الأطفال"(تعبير عن فرحتها بـ "أوف" كبيره (ص ٥٢،) . وهو أيضا فخور بإطراء العامل الاجتماعى له بأنه " والد عظيم" (ص ٦٣).

ومع ذلك فإن نموذج الطبيعيّة الذي يجاهد من أجل فرضه علي حياتهم الخاطئة يعارضه نموذج أسواء من مخاوفه. حيث لا تغطى الصور الجميلة حقائق تفسخه أو تفسخ الرضيع المريض الذي يدعو للشفقة والذي استثمر فيه بقايا الأمل لنفسه. وفيما وصفه أحد النقاد بـ "الانتحار الرمزي" يقوم (آلان) بخنق الطفل المريض، عندما لا يقدر علي إيقافه عن الصياح.

وتيريزا -والتي في بساطتها ليس لديها فهم حقيقي. لحالة (آلان) متزايدة الخطورة- لا تزال تستمتع بخياله اليائس بأن داني هو "عيسي الرضيع"، وبنفسها علي أنها مادونا" أمه. حتيّ بعد فقدان الرضيع، فإنها لا تزال تحتفظ بتلك الصورة عن نفسها.وفي نهاية المسرحيّة نجدها -مرة أخري- في الشارع، وهي ترفض -الآن- أن تتصل جنسياً برجل عجوز "لا يعرف حتي من أشبه" (ص ٧١). فهي لا تزال مادونة (آلان) وبطريقة صغيرة مُطهّرة ومحميّة، حتي وإن كان رضيعها قد تحول إلي كبش فداء جنونه.

ويعكس البناء غير المتواصل لمسرحيّة (سائر الليل)، وهي مسرحيّة ذات لحظات عشوائية علي مدار سنة أو أكثر، الروابط المقلقلة للشخصيات مع بعضها البعض، ومع العالم غير الموقن والذي يعكسون عليه مخاوفهم الداخلية. وعلي العكس، فإن مسرحية (الكلب العقور) مبنية علي الحدث المتتابع الذي يغطى أقل من أربع وعشرين ساعة،

ويهتم بشخصيات مرتبطة بعمق مع بعضهما البعض، علي الرغم من أن الاثنين يعتبران غريبين تقريباً. والموضوع هو "مهمة" كيب رايس لإنقاذ حياة أبيه المحتضر واسمه جليدين، والذي يعتبر حقيقة تعبيراً عن حاجته الأكبر لإنقاذ و تغيير حياته إن أمكن. ويدفعه الانهيار العصبي إلي ترك زواجه غير المرضي، ومهنته، حيث إنه لم يعد يستطيع تزييف التزامه بأي شخص أو هدف. وتبدو عودته إلي بيت أبيه، أنها تعنى أن جذور مشاكل فترة المراهقة عنده تقع في قصة حبه الفرويدية في علاقته غير المحلولة مع أبويه. وهكذا فإن ورطة كيب هي داخليّة بالضرورة، وتصوغها الكاتبة المسرحيّة في خليط مضطرب من الكوميديا السوداء المنزلية ذات التآمر الجنسي والخداع الاجتماعي والحدث الدرامي السريالى. وللحوار نفس صراحة مسرحيته (السائر المسرع) المطلقة، ودون مراقبة اجتماعية قوية، ولكن في هذه الحالة علي مستوي أكثر تماسكاً من الفضح الشخصي المؤلم للذات، ويصبح الثوران الوقتي لمحنة اللاوعي في مسرحيّة (السائر المسرع) ومحنة (آلان) علي وجه الخصوص، هي الطريقة المدعمة للمسرحيّة في مسرحيّة (الكلب الأبيض العقور).

وبناء علي ذلك فإنه من المفيد قراءة المسرحيّة الجديدة بمواجهاتها المفرطة المتزايدة بين الشخصيات، علي أنها إزاحة الحلم للمخاوف والرغبات والآمال اللاواعية لشخصيتها المركزية كيب.

ويوحي التتابع (المشهد) الافتتاحي برمزية الحلم للحاجة اللاواعية متخفيّة في دعوة خارقة للطبيعة لرحلة روحية. حيث يخبر كيب الجمهور كيف أن كلباً صغيراً أبيض وقف

- مؤخرا - بينه وبين محاولته لإلقاء نفسه من علي جسر شارع بلور، ومعه رسالة نبوءة بأن علي كيب أن ينقذ حياة أبيه بدلاً من أن يدمر حياته هو. والآن حين تصل صاحبة الكلب واسمها بوني رايد بالمصادفة علي عتبات بيت الأسرة، فهي -في إعتقاد كيب- لابد أن تكون "عميلا جاهلاً للكلب" (ص -١١)، ويبدو أن ذلك يتأكد عندما تكشف الفتاة أن كلبها كويني (الذي مات قبل شهر) "كانت له معرفة حدثّية بها" (ص١٧) بل وإنها -هي نفسها- حساسة للمؤثرات الروحيّة الخارقة للطبيعة. وتفسر الشعور المسبّق الذي أرسلها لتلك التمشيّة في نصف الليل لكي تغني- مثلها مثل الحارس الحكيم في القصص الخياليّة، أنها مساعد كيب المحتوم في تحقيقه لـ "مهمته". وغضباً تقع بوني في سبات، وتتحدث دون وعي في صوت أم كيب، فيؤول كلامها بالتالي علي أن جيلدين سيشفي إذا قدر علي إقناع زوجته المغتربة لوميا بالعودة إليه (وهي فكرة يثور عليها ابنها الكاره في بادئ الأمر). وتضع مصادفة تنبؤية موحية كيب - ذا المهمة البطولية- في وضع الحركة. وتصل لوميا -دون غرابة- في الحال في صحبة عشيقها الشاب باسكال. حيث يبحثان عن مأوي، لأنه -بالمصادفه- قام أحد أصدقاء باسكال الحاقدين بحرق شقتهما . وهكذا فإن خشبة المسرح معدة للكوميديا السوداء لإساءة كيب إدارته لمهمته جعل لوميا تعود إلي زوجها، والتى تحكي طومبسون الكاتبة المسرحية حكاية رمزيّة شائهه المبنى ودنياويّة عن الخطئية والتضحيّة والعتق الممكن.

وتعتبر الشخصّيات الأخرى كوميديّة وسيرياليّة، حيث يُلمّح تحديدهم الاجتماعى بوضوح علي أدوارهم النفسيّة كما في أسلوب الحُلم المبالغ فيه. ويموت آلان جيلدين،

وهو الأب والزوج المرفوض الذي أحب أن يزين لذة زوجته، -بشكل غريب- بسبب تعرضه الكثير للطحلب المتفحم السام. وتسممُه بسبب رعايته للنباتات، كما لو كان يشير -رمزياً- إلي زواجه الفاشل علي أنه السبب العاطفي لأحواله. ويعتبر جيلدين العطوف، الذي يصف نفسه بأنه "رجل أنس" شكلاً بدائياً للمهرج العقيم، الذي يحاول إخفاء إحساسه المؤلم بالعجز، في انفجارات مميزة غير مناسبة لعروض العمل التي يقوم بها المهرج، بينما يفرق نفسه -بشكل إنتحاري- بالطحالب السامة في لحظة من لحظات من اليأس العميق.

وتجمع لوميا (اسم علي مُسمى) بين الأسلوب الاجتماعى العفوى للأنثي المستغرقة في ذاتها، وبين انشغالها -المرضى والمنغمس- بأحاسيسها الجسدية الشهوانيّة والغذائية بالتبادل. ويشير إحساسها الجنسي المتقلب، الذي يحدده بوني تحديدا نافعا علي أنه "رائحة عميقة"، إلي المصدر غير المعترف به لمحنة الأسرة. وتعتبر لوميا في بحثها الجنوني للإشباع الحسيّ دون قصد، أما وعشيقة لـ كيب، وأما وزوجة لـ جيلدين، وأما ملتهمة و عاهرة لـ كيب، وأمتداد لذلك تعتبر أيضا عاهرة لمنافسه وذاته البديله والمكملة. وتعتبر بوني وهي فتاة غريبة متفتحة ولطيفة من قرية صغيرة، ذات حافظة من قصص الأسرى الخرافيّة، التي توازن كراهيات كيب العصبيّة. وهي شخصيّة ذات عطاء ومهنة بطبيعتها (حيث تدير محلاً صغيراً للتصليح) حيث تعتبر فتاة حكيمة منقذة في ذلك الجمع من الأرواح الضائعة. ومع ذلك، فإن إخلاصها لحاجة كيب ولـ كيب ذاته بشكل متزايد؛ محفوف بالخطر الروحي الجسيم على نفسها، حيث تصبح -بشكل متزايد- مشبوكة في شبكة نواياه الخفيّة.

وبالفعل، فإن كل خطوة يخطوها كيب في مُهمة إنقاذ حياة أبيه، تتأخر لإحداث تأثير مُضاد لذلك التأثير الذي يقصده ظاهرياً، وذلك بسبب مشاعرة غير المحلولة تجاه والدته. والضحيّة الكبري هي مُسَاعِدته المخلصة بوني، علي الرغم من أنه في جهده الأخير لإجبار والدته علي العودة، فإن هدفه الأول هو منافسه باسكال. ففي هجوم جنسي شاذ وخبيث، كانت بوني المُرتاعة هي الشاهد السرىّ عليه، يقوم كيب -بإثم- بإنتزاع هويّة واهنة من عشيق أمه والتي تعكس في نواحي رئيسيّة هويته هو. وتشعر بوني بفظاعة تواطئها في تدمير باسكال، وهي متحولة بانشغال نتيجة حبها المتمم الآن لكيب. وتشرع بوني -مكرهة- في حشو نفسها بعجينة الدقيق من مطبخ جيلدين، حينما تنادي -يأنسة- علي كلبتها كويني لحمايتها من الشّر المجتاح؛ وذلك في محاكاة ساخرة مزعجة لشهوات لوميا المحطه للقدر. وتدعى أيضا بوني أنها أكلت وتقيأت -بالتبادل- شرائح من لحم الكلاب التي قطعتها من أجساد كلاب العائله الثلاثة الصغيرة كانت قد حفظتهم في الثلاجه والتي تصف تفككها لوميا بشكل حيّ.

وقد اجتاحت بوني -بشكل جسيم- شظايا إخفاقات عائلة رايس الملوثة، وذلك من خلال كيب. ومع ذلك وفي حين إمكانه رفض خيريتها، فإنها لا يتزحزح إيمانها بقدرته علي الخير، وأن حبّها سيرد عندما يتحرر كيب بإتمامه مهُمته. حتي وعندما يدعّي الحق الوحيد في "تصالح" أبويه وينكر احتياجه للمزيد من خبرات بحيرة كيركلاند (ينكر حتي وجود (الكلب الأبيض) فإن بوني بقدرتها المدُهشة علي الحُب النزيه لا تزال تتمسك بمهمتها في إنقاذه. وهكذا تخبرها رسالة روحيّة أخيرة بأن تُعيد إلي كيب "بوني القديمة"، وذلك عن طريق تدمير الشخصيّة المسوسة التي وصلت إليها نفسها.

وبناء علي ذلك، فإنه في اللحظة التي يموت فيها جيلدين مثبط الهمة لمعرفته أن زوجته عادت فقط لأن باسكال المحبط قد هجرها، فإن كيب يكتشف جسد بوني المعلّق خلف المنزل. وفي ختام غريب لمهمة التضحيّة بالنفس التي قامت بها، تنهض بوني (علي الرغم من أنها ميتة) وعند سماعها صوت كيب ولوميا، توجه خطاباً لأبيها تشرح فيه أسباب انتحارها. وفي انتصار الأم والابن الأوديبي الساخر، تعترف الشخصيات الرئيسية باختصار بعدم استحقاقهم لتلك التضحيات.

وهكذا فإن حكاية طومبسون المروّعة التصاعُديّة عن الجنس المدمر (الكل من كيب ولوميا، تقدم لمحة من العتق والبداية الجديدة لأولئك الأنانيين والمحتكرين الذين ينجون. ويعتبر (الحلم المصنوع" لـ لكيب تظاهراً بالتمثيل لروابطه العاطفيّة غير المحلولة مع عائلته. وتقريباً وحتي النهاية كانت تلك هي التي تدفعه إلي كبت قدرته البشرية علي "الحب النقى" (طوليس؟ ص ١٣٢) وتلك هي وظيفة بوني كمساعد روحي، وهي أن تمثل. وفي ذلك تذكرنا بوني -بشكل غريب- بقدرة ليه علي الحب النقى والذي يدّعيه السيد بيج في مسرحيّه بولوك (ويسكي سيكس) والذي تحفظه عن طريق فعل التضحية بالذات من أجل جوني. ولكن طومبسون - في تضاد ملحوظ مع بولوك - تعطى تعبيراً دراميّاً صريحاً للمحتوي الدفين للتحريم الجنسي أكثر من إيجاءاته السطحيّة.

في مسرحيّة (أنا ملكُك) تعود جودث طومبسون Judith Thompson إلي البناء المفتت لمسرحيّة (السائر المسرع) بخليط شبيه -إلي حدما- بالأحاديث الفرديّة

والمشاهد الواقعيّة الحلقيّة علي فترة ممتدة ومواقع متعددة علي خشبة المسرح.

وعلي العكس من الاستمراريّة المُلتفّة والمحُمّلة للاستكشاف المُمدد الشبيه بالحُلم للإرادة المنعطفة علي نفسها في مسرحّية (الكلب الأبيض العقور)، فإن تلك هي مسرحيّة أكثر تنظيماً، من حيث الشكل و العرض المقتصد، وغالباً المتناثر للحظات. وتتجاور مشاهد الحُلم وحلم اليقظة واضحه الحدود مع مشاهد اليقظة التي تعكس الحالات العاطفيّة التي تولدها تلك الأحلام.

وإذ تستمر في استكشافاتها للرغبات والإنكارات المكبوته لحياة الأسرة لتأثيرهم علي حياة البالغ، فإن تركيز الكاتبة المسرحيّة الجديد، يقع علي تنافس الأخوات. وتعاني كل من دي وهي الأخت الصغرى التي يعزها أبوها، وأختها ميرسى التي تحبها أمها، من عدم توازن العاطفة الأبويّة لحياتهم المبُكرة . وفي إسناد ترافقي اجتماعي من عالم مسرحيّه (السائر المسُرع) تُقدم لنا طومبسون تنويعات في العلاقة بين الأم والابن. ويعتبر تويلان كريز عشيق دي ووالد طفلها لفترة وجيزة، شيئا مماثلاً لـ جو المليئ بالأمومة، والذي يعني أنه مليئ بالرجوليّة العاطفة، ولكنه في تلك الحالة سهل الترويض من قبل عاملة التنظيف السابقة وهي أمه بيجز. ويفصح اعتماده الفطري علي أمه عن نفسه بصوت لا يقل ارتفاعا عن إفصاحها عن احتياجاتها منه.

وتعتبر دي هي أكثر الشخصيات الثلاثة واعمقها اضطرابا وتدميرا، وهي مثل كيب في (الكلب الأبيض العقور): شخصيّة متلاعبة ومنغمسة في ذاتها.

وتتعلق الحبكة -إلي حد كبير- بعواقب أحلامها التي لا يمكنها البوح والتي تهدد بأن "تتسرب إلي النهار" (ص - ١٤١) . وتجد الأحلام أسسها، وإن لم تكن مصادرها، في خوفها الطفولي المتكررمن تخيلها وجود حيوان وراء الحائط.

حيث يهدد ذلك الحيوان بكسر الحائط " والدخول داخلها"، هكذا تخبر دي أختها ميرسى. ومثلها مثل بوني فهي ممسوسة من الشيطان، ولكن علي عكس بوني، فإن الأذي الذي ترتكبه يصيب الآخرين بشكل كبير. وبذلك الحيوان" الهائج بداخلها "مثل القرش الذي يدق علي قفص القرش ثم ينزلق خارجاً" (ص ١٤٠)، فإن دي تنهمك مع ترويلان وكيل الشقّة المفتون -في انغماس مفرط- في الجنس بشكل هائج، والذى يعتبره ترويلان حباً ويؤدي (بالنسبة لها) إلي العواقب التعيسة للحمل. وفي نوبة مشابهة من اللاعقلانيّة تكون قد تخلصت بالفعل من زوجها وحاميها المخلص ماك، والآن تحاول أن تعامل ترويلان المعاملة نفسها. وعندما تكتشف أنها غير قادرة علي إجهاض جنينها (حيث تسمعه "يتنفس" في أذنيها) (ص - ١٤٣)، فإنها تعزم علي حمله حتي ولادته، وعلي الرغم من أن الأب يريد الطفل، إلا إنها تقرر طرحه للتبنيّ. وهي قادرة أيضا علي إغواء ماك لكي يعود، معتقداً أن الطفل المقبل هو طفله، وقادرة علي توريط أختها الممانعة بنجاح جزئي في التغطية، ويشمل ذلك هزيمة الدعوى القضائية للامتلاك التي بدأتها بيجز وترويلان. وفي النهاية، مع ذلك، فإن عائله الكيريز (بيجزو ترويلان) لا يقومون فقط بإنقاذ الطفل بل أيضاً بالهروب به وإخفائه مع "تراسى ميجزي" في مدينة سيد برى البعيدة. بينما يوجد علي المستوى السطحى للحدث مشكلة اجتماعيّة محيرة من الخداع لكي تحلها دي، فإن القضايا الحقيقيه

للمسرحية لها علاقه أكثر بالقوى العاطفيّة الواعية والمكبوتة والتي تتعلق بالأمهات ورعاية الأم لوليدها ، والأمومة التي تحكم سلوك كل واحدة.

تُظهر ميرسى، الذي انتهي زواجها التعيس والذي استمر عشر سنين، خليطاً شاذاً من عطف الأمومة لـ دي وشفقها علي نفسها. حيث تحنّ إلي الوقت التي كانت لا تزال فيه "مركز" حياة والدتها ، والذي لم تشغله في حياة أحد منذ ذلك الحين. ولم يكن بالطبع حب والدتها لها ، تعويضاً كاملاً عن حب والدها المحفوظ لأختها دي، وهو عامل" حدد مسلك حياة ميرسى الجنسيّة العقيمة في شبابها ، منذ بلوغها. وتظهر المدلاّة، التي أهداها والدها إلي "ابنتي المفضلة، دينذر" ص (١٣٣) والتي نقش عليها "أنا ملكك" بالألمانية، بشكل حاقد في أفكار وأحلام ميرسى، علي الرغم من أنها لا تستطيع -بالفعل- ترجمة الكلمات. والموضوع المتكرر لذكريات أحلامها وتحقيق آمالها ، هو ريموند، وهو بديل للأب أصبح عشيقها عندما كانت في الخامسة عشر من عمرها. وفي أحلامها المبكرة في المسرحيّة، فهي لا تزال تعيش مرة أخري عواطف العار والبهجة المتصارعين بخصوص "كل شئ؛ يقوم به ريموند "فيما عدا" ص (١٧٢) المعاشرة الجنسيّة التي جعلت "العسل ينصبّ" (ص . ١٣٤) بطريقة لم تكن لتشعر بها مرة ثانية. وهي حتي تحلم بأن ريموند أعطاها) مدُلاة منقوشاً عليها نقش مثل نقش مدلاة دي. ولكن كان هناك إحساسها بالذنب: "إنك رجل مقزز تجعلني أشعر بأني عاهرة مقزز، ص (١٢٢)" وتشعر أيضاً بالامتهان من الأولاد الذين يتجسسون في فناء المدرسة ويلقون العملات المعدنية الصغيرة عليها ، وينادونها "بالعاهرة"ص(١٣٤).

ولا يزال ذلك الجانب الداعر من ميرسى، والذي يعكس صورتها الذاتية السلبية، يسود في محاولاتها العابثة لجذب اهتمام زوجها غير المهتم، والذي يعيد الرفض الأبوي وذلك عندما يتركها لشخصٍ آخر، وتقربها نصف الجاد والمحيّر من ماك (نون، ص ٢٣).

وتعتبر جوانب عناية الأم (الحامية) والحنونة (التوجيهيّة) لـ ميرسى في علاقتها مع أختها دي مُعقدة . ففي صغرهما تقوم ميرسي -وهي الأكبر- بتهدئة خوف دي من الحيوان، وذلك بأغنية بهيجة، والتي تقوم بغنائها مرة أخرى، علي سبيل المثال، أثناء محنة دي بعد معاشرتها الجنسيّة الأولي مع ترويلان. ويعتبر الجانب الذي تقوم فيه بدور الأم مصنوعاً من مادة أكثر قسوة والتي أخذتها عن أمها وذلك عن أخطار "حيوان" دي بقولها: " في إمكانك القيام بأشياء مُريعة" .وقول ميرسى لأختها إن "أمي عرفت ذلك عنك" (ص ١٤١) . وبناء علي ذلك، فإن ميرسى التي تعتقد أنه من الخطأ أن تستمر دي في حملها، وتروعها قسوة دي مع ترويلان عندما يحاول المطالبة بأبوته، كما يروعها خداع دي لـ ماك. وهكذا فإنه في. مناسبتين مُهمتين، تقوم ميرسى بترك دي لـ عائلة الكريسس، الذين "يغزون" مثل الحيوان شقة دي، ولكنها تتفهم ألم أختها. وميرسي أيضاً مفتونة" بأختها لأنه ليس لها أحد آخر. وهي تعلم من خبرات طفولتها كيف أن دي يمكن أن تنقلب ضدها بقسوة. وتلك الخصلة الأخيرة هي أيضاً المفتاح المؤدي إلي مرحلة دي الحالية. إنه كما لو كان تدمير ميرسى المراهقة، وهي أمها البديلة كطفلة، هو انتقام دي من أمها الحقيقة؛ لأنها رفضتها مفضلة أختها عليها. وبطرق "متضادة يشعر كل من ميرسى وماك أن كوابيس دي المرعبة لها علاقه

بأمها، مشيرين إلي أن "حيوان" دي هو إسقاط متأصل لاواعٍ لعواطفها المتصارعة بين الرغبة والكره. ويأتي الحل بالتفكيرعنها وافتدائها من خلال "كابوسها" الأخير في الولادة، والتي تشبهها أثناء ألمها ورعبها بـ "أسد يخترق الحائط" ص (١٦٥) ، لقد "تطهرت" من كرهها لأمها، وذلك في توجيهات خشبة المسرح التي تقول" وذلك بعد أن تصارعت مع "الخيال" أو "الحيوان" (ص ١٧٦)، فهي الآن تفيض بالحب لابنها الذي لم تعد تستطيع تحمّل تركه. لقد استعادت تلك الألفة المفقودة لطفولتها، وذلك في تجربتها للأمومة. وتقع التورية الساخرة العميقة في غياب الرضيع نفسه، فأثناء تفحصها حجرة المواليد بالمستشفي، وبتعهداتها بالحب "إلي الأبد" فإنها تخطئ في أن المولود الذي تقابل عيناه عينها هو مولودها.

تمثل بيجز - وهي من الجيل الذي "تمت تربيته علي أن العائله هي كل الحياة" ص (١ - ١٥٠) - الخسارة والرفض من وجهة النظر الأخري. ففي تجربتها تنكسر الرابطة الرئيسية بين الأم والابن بسرعة (تلك الرابطة التي تعتقد دي أنها ستستمر إلي الأبد وذلك بعد تجربتها الحديثة اللأمومة في حتمية رفض الابن للأم (ص ١٥١). تجمع مشاعر ترويلان نحو أمه، الحنق اللاواعى لـ دي وإعتماد ميرسي (علي أمها). وبطريقه مميزة للرجال، يطفو غضبه إلي السطح كتهديد للهوية الجنسيّة، والتي يقاومها عن طريق النشاطات الإجراميّة الصغيرة والكره المتطرف "للأطفال غريبي الأطوار" ص (٩-١٢٨). وينهار ذلك الشعور الجنسى العدواني لعلاقته الوجيزة مع دي وكبريائه الذكرى، الذي يؤكد هويته عن طريق التناسل، متحولاً إلي تبعيّة لإرادة بيجز (أمه) الغامرة لامتلاك طفلنا" (ص ١٥٦). لقد وجدت أمومتها المحُبطة شيئاً جديداً تحت

غطاء المواجهة الطبقيّة. حيث تسأل بيجز ابنها قائلة "هل ستترك الطبقات العليا تمضغك؛ تلوكك ثم تبصقك؟". وتؤكد لـ ميرسى قائلة "أنت تعلمين أننا لسنا حيوانات" (ص١٦٤) . وبيجز لم تعد مجرد امرأة عجوز قبيحة ومنبوذة، إذ تستعيد في فترة وجيزة هويتها الجوهريّة كأم، وذلك عن طريق بر ابنها ومتعتها في العناية بطفله.

يتعلق الموضوع الرئيسي لتلك المسرحيّة - وهي أفضل مسـرحيات طومبسون Thompson - بالقصر الحتمي للتوحد الأليف مع المحبوب "الآخر" من علاقات الطفوله وحتي الشباب في الحياة الإنسانية. حيث يسبب الانفصال في أية صورة (سواء خلال الفقدان أو الرفض أو الهجرات المفترض) الألم إلي الذات وإلي الآخر المحبوب.وتلك هي رسالة عنوان المسرحيّة المأخوذ من الكلمات المنقوشة علي دلاّية دي. ويمثل الوعد بالحب الأبدي، والتي تحن له ميرسى من عاشقها البديل لأبيها، أو من أبيها ، أو أثناء وحدتها من أختها دى ، الحنين الرجعي إلي الشئ بعيد المنال التي مازالت "حبيسة" بداخله. وعلي العكس من ذلك، فإن دي حسبت في غضب لاواعي بسبب الفصل البدائي بينها وبين أمها، فإن دي حبست في غضب لاواعٍ؛ بسبب الفصل البدائي بينها وبين أمها، وهو رفض أكثر قوة واستمراراً من حب أبيها المؤكد، وبديله الأخير وهو ماك الذي يوفر الحماية.

والآن هي حبيسة الحنين المستحيل لـ "أريدك إلي الأبد" ص (١٧٦)، وهي الجملة التي تقولها عن طفلها ،ولكننا نترك لكي نتخيل الفترة الفظيعة لفقدانها الحالى لابنها. ويكمن تميُّز جوديث Judith Thompson ككاتبة مسرحيُة كنديّة معاصرة، ليس فقط في اختيارها الجذري للموضوع، ولكن في تحكمها المنظم والمتزايد في مادتها، والتي

هي بطبيعتها صعبة التقديم علي المسرح. ولقد حاولت طومبسون في المسرحيات الثلاث التي نناقشها أن تفرض إيحاءً بالبناء الافتدائي، ولكن معالجتها للغة المجازيّة من المحتمل أن تكون هي المبدأ المنظم الأكبر. وتعتبر مسـرحيّة (أنا ملكك I am Yours) هي أفضل المسرحيات الثلاث لأنها علي الرغم من مواجهاتها "الحافزة" فإن تعقيدات اللاوعي المتفجر تُستدعي من خلال ربط النص التحتي للإحالة الإستعاريّة (مثل الحيوان الذي يوجد وراء الحائط والقلب المغلق) التي تصل وتعلق علي مستويي التجربة. ويعتبر ذلك أكثر براعة وإيحاءً -في نفس الوقت- من إعادة تمثيل الاضطراب النفسي بشكل حرفيّ ومبالغ فيه، وذلك في فهم بوني اليائس علي سبيل المثال، أو مرض جيلدين المتعفن في مسرحيّة (الكلب الأبيض العقور).

من بين الكاتبتين المسرحيتين، تعتبر شارون بولوك Sharon Pollock أكثر إنطباقاً في فئة الحركة النسائية للتأييد السياسى لحقوق النساء المظلومين، بسبب التبعيّة التي تفرضها عليهم مؤسسة الأسرة الأبويّة. وتجد أعمال العنف التي ترتكبها الشخصيات النسائية الرئيسيّة ضد الآخرين أوأنفسهم، سبباً في النظم الصارمة للبيئات الاجتماعيّة التي يسودها الرجُل، والتى إما أنها تستغل حاجاتهم كمخلوقات اجتماعية، كما في مسرحية (سيكس وبيسكي كادنزا)، أوترفضها كما في مسرحيتي (علاقات الدم)، (دوك). وبالمقارنة، فإن طومبسون ليست مؤيداً سياسياً أو نفسياً لموقف النسائية الصريح في مسرحياتها. حيث إن شخصياتها النسائية يمكن ملاحظتهن، وهن يعانيين -بدرجات متفاوتة- من التقييد الاجتماعي التقليدي، وخاصة فيما يتعلق بأدوار النساء في التربيه والعطف التي لا يمكن سدها كما في شخصية لوميا (والتي يتنبأ بها

في شخصيّه تيريزا)" أو تلك الأدوار التي يحرمن منها كما في حالة بيجز (والتي يتنبأ بها في شخصيّه ساندي)، أو تلك الأدوار التي يتم فيها استغلالهن بشكل قدري (أو بإرادة) كما في شخصيّة بوني. حتي وفي عالم ميرسي و دي المتُحرر ظاهرياً، فإن الصراعات النسائية التي تشتمل علي ما يمكن وصفه من جانب الحركة النسائية علاقات تبعيّة للرجال، تتصاعد أكثر منها تتضاءل. ومع ذلك، فإنه في عالم طومبسون فإن التبعيّة يمكن أن تكون خصيصة لأي من الجنسين سواء أكانت معترف بها أولا، وأن السيطرة والتبعيّة يرتبطان- بشكل نسبي- بغرائب التفرعات الأسرية النفسيّة لأية أسرة.

ولسوء الحظ فإنه في الخطاب النسائي المعاصر، فإن مصطلح "أنثوي" عُرضة لأن يحمل فقط الإيحاء بالنفي بالتدعيم السلبي للتبعيّة للرجال. ومع ذلك فإن جوريث طومبسون تجعل حدسها "الأنثوي" يؤثر على القوى الداخلية التي تشكل الرغبة والغضب والسلبيّة البشريّة في كل من الرجل والمرأة.

الفصل الثامن

الهند

Karen Smith
"كارين سميث"

"إنها قضية خاسرة" جذبت هذه العبارة القصيرة، الرؤية العامة للدراما الهندية المكتوبة بالإنجليزية، والتى يتمسك بها النقاد، وحتى بعض كتاب الدراما العاملين في هذا النوع الأدبي؛ وذلك حتي أواخر السبعينيات. علي الرغم من تنوع جودة المسرحيات، فإن الكتاب الذين يكتبون بالإنجليزية، قد جمعوا في فئه عامه واتُهموا بكونهم غير هنديين وزائفين وغير وطنيين. وقد وجه النقد إلى المسرح باللغة الإنجليزية بكونه تجارياً وضحلاً، يقدم عروضا لسكان المدينة والصفوة المستعربة. وحيث إن الإنتاج المسرحى يعتبر مجازفة مالية غالية، فإن المولين عادة هم الذين يحددون اختيار المسرحيات، وبناء علي ذلك فإن الرصيد المسرحى لفرقه المسرح الإنجليزى القائمة تكوّنت تقريباً وعلي وجه الحصر من مسرحيات أجنبية، وبخاصة تلك التي حققت نجاحاً في شباك التذاكر. تعتُبر النسبة المئوية للمسرحيات الهندية المكتوبة باللغات الوطنية صغيرة، في حين أن المسرحيات الهندية المكتوبة بالانجليزية نسبتها المئوية تعتبر أصغر.

فضلت فرق المسرح الأهلية العاملة بالإنجليزية ترجمة المسرحيات المكتوبة باللغة الإقليمية. ويتشكل الجزء الأساسى من الدراما الهندية المكتوبة بالإنجليزية من خمسمائة إلى ستمائة مسرحية وحيدة الفصل إلى كاملة، والتي كتُب نصفها تقريبا قبل الاستقلال.

ويتضمن ذلك أيضا حوالي مائة وسبعين مسرحية كتبت منذ عام ١٩٦٠.

لقد تطور الفكر النقدى للجنس الأدبى في السنوات الكثيرة الأخيرة، ويرجع ذلك -جزئيا- نتيجة لإعادة النظر في موضوع اللغة وافتراضات علم الاجتماع المطروحه

بخصوص الثقافة "الهندية - الإنجليزية" . تعبتر اللغة الإنجليزية - والناطقون به الآن - وهم الكتاب، النقاد، السياسيون، رجال الأعمال والطبقة الوسطى وفوق الوسطى الكبيرتان - قوة مناسبة اجتماعيا، ضخمة، ومؤثرة؛ مما يجعلها صالحة للاستخدام كموضوع للمسرح. والأكثر أهمية أنه ظهر عدد صغير -ولكن مهم- من المسرحيات والتى أخذها النقاد المشاهدون -علي حد سواء- مأخذ الجد، بينما كانت مشكلة المصطلح - مشكلة جعلت الحوار بين الهنديين باللغة الإنجليزية مقنعا - هي إحدي أكبر المآخذ علي المسرحيات الأولي - فقد برهن منذ ذلك الوقت علي أن أى كاتب مفكر يكتب بالإنجليزية يمكنه بالفعل خلق حوار بين الهنديين من غير الناطقين بالإنجليزية، ليس فقط مقنعا ولكن قوى. لقد عالج الكتاب الأكثر مهارة، اللغة الإنجليزية كي توحى بتعريفات وإيقاع الحديث الهندى، وأيضا بالشخصية اللغوية الفردية والإقليمية.

ولقد برهن أولئك الكتاب المسرحيون عن استطاعتهم أن يبدعوا مسرحيات مقنعة حول مواقف هندية معاصرة، سواء أكانت مدنية أو ريفية، تاريخة أو كلاسيكية. ويظهر (جيف باتل) علي أنه أهم كتاب المسرح حتى الآن، حيث كتب ثلاث مسرحيات منذ عام ١٩٦٨. وقد تم أداء تلك المسرحيات، وتلقت انتباها نقديا.

وقد دعم (جيف باتل) حالة الدراما الهندية المكتوبة بالإنجليزية بإبداعه الفريد في المصطلح، وتشكيله الحذر للغة الإنجليزية ليوحى بالعواطف الحادة، ونماذج الصوت الفردية، ونكهة اللهجة المحلية لشخصياته مثل شخصية "بارسى جيوراتي"، وفي نفس

الوقت أشبع مسرحياته بوضوح شعري.

جيف باتل: - كاتب ورسام وممارس طبى من "بومباى"، كان جداه من "نارجول" في شمال "جيجورات"، وهي قرية اعتاد زيارتها. وقد عمل في (سانجان) القريبة لمدة عامين حيث مارس الطب. ويستمد باتل موضوعاته التي يعرفها معرفة جيده من تلك الخبرات الريفية. وقد كتب مسرحيته الأولى "الأمراء" لمسابقة الكتابة المسرحية لذكرى السلطان "بادمسي"، والتى عقدت في عام ١٩٦٨ لتشجيع الكتابة المسرحية بالإنجليزية، وقد قام بأداء المسرحية "مجموعة المسرح" في عام ١٩٧٠، والتى رحب بها عدد من النقاد الهنود، علي أنها أهم المسرحيات الإنجليزية التي ظهرت في المسرح المحلي حتى منتصف السبعينيات، وذلك بلغة تجريبها باللغة الإنجليزية ونجاحها العام في معالجة الشخصيات والحوار والموقف الدرامى.

أكمل (جيف باتل) مسرحيته الثانية (سافاسكا) في عام ١٩٨١، وقامت بإنتاجها (مجموعة المسرح) في عام ١٩٨٢. أما مسرحيته الثالثه فهى (مستر بهرام) والتي أنتجها أول مرة (سيايدج تو) لمهرجان الفنون في(بومباى) في قاعة نهروللاستماع في عام ١٩٨٧.

كانت المقالات النقدية في صف المسرحية، حيث قال أحد نقاد صحيفة (الإنديان يوست): إن المسرحية تستخدم اللغة للتعبير والتهكم والرمزية، "فتنفث قوة هائلة"

وكان حكم صحيفة "بومباى مجازين" علي المسرحية بأنها " رديئة جدا ومثيرة

ومحيرة .... مسرحية شجاعة"، بينما أصدرت صحيفة (نايمزأوف إنديا) حكمها علي المسرحية بأنها واحدة من أهم الأحداث المسرحية لعام ١٩٨٧. وقد تم إعادة إنتاجها فى يناير ١٩٨٩. وقد أختار القائمون علي الحدث المسرحي (دبليو - أتش جولي) ، -والذي ينظمه سنويا قسم اللغة الإنجليزية جامعة بيون، - مسرحية (مستر بهرام) لإنتاجها وذلك في عام ١٩٨٩.

وكانت هذه المسرحية هي موضوع ندوة (دبليواتش جولى) عن المسرح.

وتعبتر مسرحيات (جيف باتل الثلاث صوراً حادة للعلاقات الأسرية، وشخصياته الأساسية هي من البارسّى[١] وهو المجتمع الذي ينتمى إليه (جيف باتل) ويفهمة بعمق، ولكن هموم مسرحياته وثيقه الصلة بالمجتمع الهندى عموماً. وتقع أحداث مسرحية (الأمراء) في السنوات الأولى للاستقلال الهندى. تصور المسرحية زوال أسرة ريفية من البارسىّ التى تملك الأرض، تفقد هذه الأسرة الوارث الذكر لمشاكل داخلية صعبة الحل، وفي نفس الوقت تفقد ميراثها بسبب استجابتها الضعيفة للتغير الخارجي. وتفصل مسرحية (سافاسكا) -والتي تقع أحداثها بعد عشرين عاما من مسرحية الأمراء- بعض موضوعات المسرحية السابقة. وتقع أحداثها -أيضا- في شمال (جيوجارات)، هذه المرة في قرية كبيرة تتسع لتكون مدينة صغيرة.

يفحص (جيف باتل) الحالة الهشة للسلطة التقليدية، القائمة علي نظام التوريث داخل الأسرة والمجتمع الريفي.

١) البارسىَ: - زرادتشى منحدر من أصلاب اللاجئين الفرس المقيمين في بومباى وغيرها

تقع أحداث (مستر بهرام) هي الأخرى في شمال جيوجارات ولكن في أواخر القرن التاسع في أوج الإمبراطورية البريطانية. يركز باتل مرة ثانية علي المشاكل داخل الأسر، والتي تنشأ من الغيرة والطموح الشخصي والسيطرة الأبوية، ويؤكد التوتر عبر النوع والجيل والطبقة.

وقد قال باتل: إن الشجار بين البْارسيين، والهنود عامة يفجر الأحداث. وأعماله لا تحاول تجنب هذه المنازلات، وبدلا من ذلك، يعتبر رسمه لحياة الأسرة والعلاقات خارج الأسرة متسماً بالتبصر والنموذجية.

هناك أربعة عناصر من كتابات جيف باتل المسرحية تستحقق اهتماما خاصا. وهذه العناصر هي: - رسمه للكادحين القبليين والنساء وطبقة ملاك الأراضي، وآخرها هى استخدامه للغة. فى كل مسرحياته يمثل الكادحون وجوداً غامضاً وهو (الوارلس) مجموعة قبلية من جيجورات. كتب جيف باتل مسرحيته الأولي في وقت كانت الهند المتمدينة لا تولي الشعب القبائلي إلا القليل من الاهتمام. أراد باتل من جمهوره أن يدرك بلفظ لسانه، "هذه الطبقه المائجة والنشيطة وغير الحصينة من الحياة الموجودة تحت جلد بلدنا".

ويهتم باتل برفاهية القبليين الماضية والحالية، ودرجة اعتمادهم على أسر ملاك الأراضي الذين يعملون لديهم. وتكشف شخصيات (باتل) عن الموقف الشائع تجاه القبليين. "فى مسرحية الأمراء": - تتحدد استجابة الابن المتعالى (خشرو) بمكانته كمدير شاب لملكيته من الأرض، فهو يعامل العمال باحتقار كبير، وتفشل أخته "راتان"

فى فهم هؤلاء الناس الذين عاشت معهم كطفلة وكامرأة شابة. واستجابتها تتمثل في تصويرها لحياتهم تصويرا رومانتيكيا، والرومانسية تقود -بشكل ثابت- للعاطفية والتنازل. وقدقال عنها "باتل" : - " هى لا تملك الطاقة حتي أن تتلقى المجد الكامل (لهذه الحياة) وتذهب للخطوة التالية الحقيقية، وتلك الخطوة هى أن تفهم أيضا المهانة وتحاول فهم أسباب كل من المجد والمهانة".

وتحتوى مسرحية (مستر بهرام) علي (وارلى) كأحد شخصياتها المحورية، ويدعى (ناهنو) وقد أعيدت تسميته بـ (ناڤل) عندما تبناه السيد (بهرام).

يتزوج (ناڤل) -وهو تحت رعاية والدته بالتبنى- (دوللي) ابنة السيد بهرام.وتصور أحداث المسرحية الصراعات بين أعضاء الأسرة الأربعة. بين الأم والأب ، بين دوللى وناڤل، وبين دوللى ووالدها، والصراع بين ناڤل وولدته بالتبنى. ويقع كل من ناڤل ووالدته بالتبنى في صراع مأساوى لا راد له. ويقع ناڤل أسير صراع داخلى بين كونه شاباً من (وارلى) وبين كونه مثقفا من المدينة المتطوره.

وتبرز الشخصيات النسائية في مسرحيات(باتل) من بين مجموعة (السيتاس) الكبيرة الذين يلبون نداء الواجب، والزوجات الصابرات المضحيات بأنفسهن والأم الهندية والتى يتمثل بها الأدب الهندى والسينما الشعبية. فشخصياته النسائية فردية ومتنوعة.

في مسرحية الأمراء: - نجد أمهات أنانيات وعدوانيات، مثل (هو محل) و(خورشيد)، نجد أيضا(شيرين) زوجة الأبن كثيرة الشكوى، المتزوجة من ابن المنزل

والذي يسبها ويضربها، نجد أيضا (راثان) بنت المدينة، والتي تخفى يأسها وجراحها (لزوجها عشيقة تعيش معه) تحت رداء كثيف من الثقة المتشاغلة عن الحقيقة. وكذلك أيضا نجد شخصية (نيجرش)، والتي يمكن أن يقودها تمسكها المتملك بحفيدها الوحيد إلى المرارة واليأس، وشخصية أخرى هي (شيرو) المصابة بهوس السرقة والقيل والقال الذي لا يتوقف، والشخصيتان النسائيتان الموجودتان في مسرحية السيد بهرام، وهما (راتى) الأم الواعية المدركة، وابنتها الذكية (دوللى)، والتى حرمها والدها فرصة أن تكون محامية ناجحه؛ وذلك بتركيز كل انتباهه وحبه علي ابنه بالتبنى.

فى مسرحية "سافاسكا" تتضمن الشخصيات النسائية الريفية (كيرمنا) ابنة (سافاسكا) المحترمة، و(جير) زوجة الابن، واللتان تعلو كراهيتهما تحت رداء الطاعة عندما تريا آمالهما مهددة.

شخصية "بيرمين": الفتاة الكبيرة القادمة من مومباى، والتي تبلغ من العمر عشرين عاماً، وهي فتاة جذابة وسارة وتحس بالإطراء لعرض رجل ثرى عجوز بالزواج الذي سيلتقطها من حياة الطبقة الوسطى الصغيرة إلى حياة المدنية، وتعتبر والدها "خورشيد" زبونا مثاليا"، وتحتقر "هاتوكس" - وهى أقوى وأكثر نساء "باتل: المثيرة للمخاوف - وأختها الصغرى (خورشيد) الفقيرة تحتقر تقبلها الخانع للسلطوية والتذلل، وسرقتها الصابون.

وتعتبر (هاتوكس، غير المتزوجة والبالغة من العمر أربعة وثلاثين عاما) الخصم الرهيب لـ (سافاسكا). وترد (هاتوكس) على جميع مظاهر نظام الرعاية بعنف،

وترفض تفاهاته ونفاقه. بمثل هذا النظام أشخاص مثل "سافاسيكا، "فهاتوكس": لاتخاف أمثال هذا الرجل وتستمتع بتقليل فصاحته، والتعدى علي صدقه وتقديره لنفسه، تستعرض "هاتوكس" استقلاليتها

هاتوكس« : - لو كان لامرأة ولو حتى حجرة صغيرة في مدينة .... وتعمل في مكتب.... وتربح ستمائة روبية، إذن فهي ليست بحاجة إليك (سكوت) لا يمكنك أن تفعل بها شيئا! ..... لا يمكنك أن تكرهها على أن تكون عطوفة عليك. سيد!

الفصل الثاني

المشهد الثاني

يعتبر تصوير (باتل) لملاك الأراضى شاهدا إضافيا علي قواه المرهفة في الملاحظة ورسم الشخصيات . تجنب "باتل" الصورة النمطية للزمندار (مالك الارض) الشائعة علي المسرح وفي السينما التجارية؛ وذلك عن طريق تكييفه الماهر فى تشخيصه لملاك الأراضى بحيث يحافظ علي فرديتهم. تمثل شخصية (خشرو) في مسرحية الأمراء نوع مالك الأرض الإقطاعى، الذي لا يزال يمسك بالسلطة في عديد من القرى الخفيّة - فهو يعتبر ملك الارض، له مطلق الحرية في التنزه وركوب الخيل وإظهار نفسه علي أنه "الرجل الكبير"، والحقيقة هي أن"(خشرو) هو مالك أرض عديم المسئولية، كسول وخامل العقل، بل وغبى.

فهو يفشل في فهم التغيرات في السياسات الزراعية، مثل تسوير الأراضى وقوانين الملكية الجديدة . وتؤدي معاملته المزرية للعاملين، إلي فقدانه مساندتهم وفقدانه الأخير لأرض أجداده.

ووالد (خشرو) ويدعى (سورابجي) هو شخص ذو خصال معتدلة. وربما كانت أيامه غير حافلة بالأحداث، ولم يكن (نافذار) يقدر - وهو من معاصرى (خشرو) - علي أن يفرض علي الآخرين الاعتراف به كأي شئ، أكثر من كونه مذعناً جبانا لولا قوة إرادة أمه - يعطينا الكاتب رسما لشخصية سافاسكا والذي تحمل المسرحية اسمه، علي أنه

المؤسس ومـالك الأرض الماكـر . ويمثل (دوراب). وهو ابن سـافـاسكا - الجيـل الشـاب والمتـأزم من ملاك الأراضي. عند إرساله للمدينة -لتلقى تعليـمه فى الكليـة- يفـشل بوضـوح فى حلبة المدينة . يعود (دوراب)، لممتلكات الأسـرة ويجد أنـها عفـا عليـها الزمن ولا يمكن إدارتـها فـيجد نفس محصـورا بين جرأة أبيـه والتـغيـرات الاقتـصادية والاجتـمـاعـيـة الأخيـرة في الريف . يكشف (جـيف باتل) من خـلال رسـمـه المعـقـد للشـخصيـات، عن فهـمه الحاد للهند المعاصرة وظروفها الاجـتمـاعـيـة والاقـتـصادية والسيـاسيـة السائدة ، والتغيـرات الصـعبة والمتـقلبة - وتظهـر مهارة (باتل) في الإيحاء بالأحداث والحالات النفسية للعقل، والإيحاء بالتوتر من خلال استخدامه للغة، ويعتبر إحسـاسـه بالتـوقيـت والوقف والسكوت وتضـمـينات مـا دون الوعى، التي تقف وراء اختيـار شخصيـاته للكلام والنحو، يعتبـر ذلك كله فريداً من نوعه في الدراما الهندية المكتوبة بالإنجليزية.

وتتحـدث شخصيـات (باتـل) لغـة البارسْى جيـجارتي. وقدْ أبرز (بـاتل) طعم هذه اللغة داخل لغة إنجليزية، بنهايات واصطلاحات مناسبة.

تتميز مصطلحات (باتل) بجودة أرضيته والتي تتناغم مع الصور الطبيعية وأحيانا الصور العنيفة . ويتضح ذلك -بشكل أدق- عندما تسب شخصيـاته بعضـها البعض، ويشيع في مسرحياته العائلية الشجار.

لقد ركز (عاصف كيرمبهوى)؛ أغزر الكتاب الهنود المسرحْيين العاملين بالإنجليزية إنتاجا، تكررا علي القضايا السياسية والاجتماعـية الهامة. وقد كتب عاصف أكثرمن

ثلاثين مسرحية. تم أداء مسرحياته في الهند وفي الخارج. وقد ترجمت مسرحياته وأنتجت في بعض اللغات الهندية الإقليمية، وتشمل الأخيرة الإنتاج البنغالى لمسرحية (انقلاب) ومسرحية (اللاجئ) فى كلكتا. عرض مسرحية (البذرة المعجزة) في التليفزيون باللغات المارثية والهندية، وتمت إذاعتها باللغة البنغالية أيضا.

وينتشر مسرح (عاصف) انتشارا واسعا، حيث يعرض احتلال الصين للتبْتَ في مسرحيته (أوم ماني بامى هوم!). ويعالج الكاتب موضوع الحالة الثقافية والسياسية للهنود البرتغاليين في مسرحية (جوا). كما يعالج (عاصف) موضوع (الحركة النكالتية) فى غرب البنغال فى مسرحيته (انقلاب)، ويعالج موضوع شخصية الوجود في السلوك فى مسرحية (دولدرمز)، وأخيراً موضوع إدخال تكنولوجيا الزراعة والثورة الخضراء في مسرحيته (البذرة المعجزة).

لقد كان لنقص المسرح لتمثيل المسرحيات المكتوبة بالإنجليزية، طابع شديد الأثر على (كيرمبهوى)، كانت مسرحياته الأولي المكتوبة في الستينيات سهلة الأداء. ومع ذلك- كما أشار أحد النقاد - فإن "كير مبهوى قد أطلق عقله في ثورة على خشبة المسرح". ففى مسرحيته (أوم آمان بادم هوم) -على سبيل المثال- نجد تغييرات لاحصر لها للمشهد داخل مشهد واحد (ثمانية عشر تغييراً داخل المشهد الأول من الفصل الأول) ويشمل ذلك الرجوع للوراء وتتابع الأحلام. ونجد في عدد من المشاهد، حاجة لاستخدام وسائل سينمائية، فعلي سبيل المثال: - مشاهد عبور الأنهار التي تغمرها مياه الفيضانات والأعاصير". مشهد دخول بعض الآلاف من الجنود الصينيين، وأمثال

ـنك المشاهد. ومن أكثر المشاهد غرابة والتي تقتضيها المسرحية، هي الجماع بين سيدة أرستقراطية جميلة وقرد ضخم كثيف الشعر. ومشهد آخر يقطع فيه جسد ميت تماما إلي قطع صغيرة.

وتعتبر مسرحيات(كير مبهوى) المتأخرة من السبعينيات بشكل محرج، وخاصة مسرحياته السياسية مثل مسرحية (انقلاب) ومسرحيته (سونار بنغال) عن الحرب في بنجلاديش) حيث تستلزم المسرحية تصويرا غير ضرورى للفظائع والعنف. وكان يمكن إغفال هذا الميل من جانب الكاتب للإثارة، لولا أنه جاء مصحوبا بميل أعمال (كيرمبهوى) لتجنب تعقيدات القضايا التى يعالجها.ويظهر ذلك جليا في مسرحيته (البذرة المعجزة) وهى مسرحية مبنية علي حدث مهم، ولكنها تعرض حلولا بسيطة لقضايا معقدة. حيث قصد الكاتب المسرحى الكتابة عن أثر الثورة الخضراء في منزل من الريفيين، ولكن نقص البحث في ذلك الموضوع، تسبب في إعادة تافهة للمفاهيم الشعبية عن الثورة الخضراء، والتى يسكنها شخصيات ريفية نمطية من خيال الهند المدينة. يعتمد الأسلوب الحوارى -بشدة- علي الكوميديا المبتذلة والثابتة، والدخول الذي يمكن التنبؤ به، وأيضا التشخيص الذي يعتمد علي الشخصية النمطية.

وتشبه المسرحية -بشدة - الأفلام الهندية التجارية، حيث تتنافس الكوميديا دون خجل مع التراجيديا المشحونه بالانفعالات، والتي تميل إلى إثارة المشاعر. ولسوء الحظ، فإن إفراطات (كيرمبهوى) لم تكسبه الاحترام الذي يكفله له إنتاجه الغزير.

ويعد الكاتب نسيم حزقيال أحد الكتاب الذين يعالجون موضوعات معاصرة ولكنه

يقتصر في منظوره علي المدنية و الطبقات الوسطى وفوق الوسطى، وبخاصة عالم بومباى، وهو يركز عمله علي الصراعات داخل الأسر، ومحنة الفرد داخل مجتمع يقيده التقليد. نشر "نسيم" -بحلول عام ١٩٦٩- أربع مسرحيات وهي (أغنية الحرمان)، (قصيدة زواج)، (نالينى) و(الذين يمشون أثناء النوم). وقد قدمت مسرحياته علي خشبة المسرح. لقد كان (إذكيل) أكثر نجاحا من معظم كتاب الإنجليزية؛ وذلك فى إبداع المصطلح المناسب لشخصياته، وبخاصة في مسرحية (نالينى). ويرجع نجاحه -بشكل كبير- إلي معرفته وفهمه لوسط وأسلوب حياة الشخصيات التي يرسمها.

والشخصيات الرئيسية الثلاث فى مسرحية (نالينى) وهم (بهارات) و(راجي) و(نالينى)، يتحدثون الإنجليزية، وهم الإنجليز المتعلمون من الهنود الذين يعيشون ويعملون في عالم الإعلان والفنون.وطريقتهم في التحدث عفوية ومعقولة، مثل التى يتقنها (بهارات). والذي يجعل المسرحية أكثر أهمية هو تصور الكاتب الفعّال للحياة السطحية والمحيطة لشخصية الرجلين اللذين يمثلان الصوفة المتغربة في بومباى. (فبهارات) يفكر في محنته، ويبرر افتقاره لإقامة علاقة مع الجنس الآخر.

يدّعى بهارات أنه نتاج ثقافة معينة، وأنه مقيد بنقص معرفته لأية لغة أخرى غير الإنجليزية. ويعالج (حزقيال) الطريقة التي يستخدم بهارات بها اللغة لكل من التواصل وبوصفها عذرا يبرر به سأمه واحباطه .

وتتماشى معالجة (إذكيل) مع موضوع المسرحية، وهو عدم الرغبة في الانهماك في العالم، خارج دائرة الهيئة الإدارية.

فى حين تظهر مسرحيات (إذكيل) -عند القراءة- على أنها أدبية وخفيفة.

(تقوم هذه المسرحيات علي مواقف لأسر من الطبقه الوسطى)، فإن بعض الإنتاجات المسرحية بالغة الدقة، أخرجت القوة الكامنة وراء حياة شخصياته العادية.

فقد قدمت إحدى المجموعات المسرحية مسرحية (قصيدة زواج)بطريقة غير (طبيعية). تعبتر الخطوة البطيئة، والوقفات المعبرة ، والحركات الصامتة وتغيير الأضواء والحالة النفسية، والطباق الموسيقى، طرقا فعالة في نقل النغمة الاستبطانية للمسرحية، والمرارة والغضب الذي يصحب الحياة المحبطة، ولقد كتب (إذكيل) مؤخرا عدداً من المسرحيات، وتشمل مسرحية (عجائب فيفك) وهي كوميديا عائلية في ثلاثة فصول، والمسرحية المؤثرة (لاتُسَمَّه انتجاراً) وهى تراجيديا من فصلين (١٩٨٩). والمسرحيتان مكتوبتان بشكل جيد ويمكن أداؤهما علي المسرح، ويبقى تركيز المسرحيتين علي تلك الموضوعات التي يفهمها (إذكيل) جيدا، وهي الطبقة الوسطى، وفوق الوسطى المتمدينة والتي تتحدث الإنجليزية وتستقر فى بومباى.

لقد كان (بارتاب) يكتب مسرحياته منذ أوائل الستينيات، وتشتمل أعماله الأولي علي مسرحية (القضبان الخفية)، التي أنتجها المسرح القومى الهندى في بومباى عام ١٩٦١)، ومسرحية (لمسة إشراف)، ومسرحية (الكلمة) اللتين أنتجتهما (مجموعة المسرح) في بومباى في عام ١٩٦٦. وأنتجت كلا من مسرحية (الأستاذ له صحيحة حرب) ومسرحية (بنجلاديس) عام ١٩٧١.

ربما تعتبرمسرحية (لمسة إشراق) هى أهم مسرحياته، وكان قد تم تحديد موعد لإنتاجها من قبل المسرح القومى الهندى عام ١٩٦٥ ، ولكن تم منع عرضها من قبل الحكومة لرسمها غير الساحر لحى الدعارة في بومباى. وقد اختيرت المسرحية ودعيت لمهرجان الكومونولث للفنون فى لندن، ولكن الحظر منعها من الحضور، وقد قام بعرضها أخيراً مسرح للبلاط الملكي بلندن عام ١٩٦٧ ، وبثتها في نفس العام هيئة الإذاعة البريطانية. نشرت مسرحيات (بارتاب) -علي الأقل- في ست طبعات في بومباي ولندن، ونيويورك، وكوبنهاجن. وفي عام ١٩٧٢ ألغت المحكمة العليا في بومباي الخظر علي عرض المسرحية، وقد انتجت المسرحية على خشبة المسرح في أنحاء عديدة من الهند. وأيضا بريطانيا، والولايات المتحدة، والسويد، والدنمارك، وتدرس المسرحية علي الأقل في ثلاث جامعات هندية، وتمت ترجمتها إلي اللغات الهندية والأردو، والماراثى، والمايلام، والدنماركي.

يحاول (بارتاب) في مسرحيته (لمسة إشراق) رسم حى الدعارة[١] في بومباى والاستقلال والانحطاط الذى يعانيه ساكنوه، وعلي الرغم من أن تصويره للشخصيات والحوار والوسط لم ينجح تماماً. إلا إن هذه المسرحية تحتوى علي أثر من "الغريب"، وتتحول المسرحية إلي ميلو دراما مثيرة للمشاعر في أكثر لحظاتها حرجاً، حيث يفشل الحوار -غالبا- في التقاط لهجة ساكنى الرصيف، والعاهرات والقواديين والرجال المتسترين.

---

١) حي الدعارة: - الحي الأحمر: الحي الذي تكثر فيه المواخير

اختـار (بارتاب شـارمـا) شكل الدرامـا الراقـصـة في منطقة شـمـال (كـاثا كـالي) الهندية، كوسيلة مسرحيـة في مسرحيتـه (الأستـاذ له صيحة حرب)؛ وذلك فى وقت كانت تستكشف فيه الأشكال الدرامية الشعبيـة في مسرحيات اللغات الإقليمية . وقد أثبتت مسرحيته "المعاقب لنفسه"حيث نجد شخصا يقلد القصاص، ويصحبه طبال، أثبتتت أنهار مثار جدل عند عرضها في بومباى، حيث انقسم الجمهور والنقاد حول قابلية تطبيق شخصية البطل حيث ادعى المتطهرون أن هذه الشخصية ما هي إلا وسيلة أخرى غريبة للتحايل - متوقعة- من المسرح باللغة الإنجليزية. هذه المسرحية- علي الأقل عند القراءة -لا تحقق ذلك التناغم الموضوعى، ولا الإبداع المسرحي والمتعة التي تحققها -مثلا- مسرحية "هيافادانا" التي كتبها في كندا "جيرش كارناد" والذي يوظف شكل (الياكشجنا) في مسقط رأسه "كارانتاكا".

تشمل مسرحيات (بارتاب شارما) مسرحية (أصداء عمتى بوزحونيت)، ومسرحية (لعبة السلطة) (عام ١٩٨٠، ومسرحية (ملكة النحل) عام , ١٩٨١ ومسرحية هي مسرحية هزلية ساخرة من ثلاثة فصول، تقع أحداثها فى السنوات الأولي لإدارة حكومة جديدة، وتسبق ما سيكون فيما بعد (حالة الطوارئ).

يشير الكاتب المسرحى فى توجيهات خشبة المسرح، إلى أن المسرحية "مصممة لتفجير بعض التوترات والأخطار العظيمة لهذه الأوقات"

يتحول "رادو"، وهو مهرب غير عادٍ إلي بطل شعبي، ويشتغل بالسياسية، وتصبح عشيقته الفقيرة شخصية دينية بارزة ، وزعيمة المتبتلين العالمين، وهاتان هما

شخصيتان متهورتان من شخصيات (بارتاب شارما)، واللتان يمكن تصديق سلوكهما الغريب، وغير المرجح الحدوث، إذا ما أخذنا في الاعتبار أحداث الخمسة عشر عاما الماضية من السياسة الهندية.

ولم تنتج هذه المسرحية بعُد في الهند، وهي مثال آخر علي عدم قدرة مسرحية جيدة علي إيجاد مسرح.يعيش (برقبال فوسدافس) في داهي حيث يعترف به بشكل جيد ونسبى ككاتب مسرحى. بدأ الكتابة في الستينات، وتم أداء عدد من مسرحياته في العاصمة. وتتضمن أعماله المبكرة مسرحيته (الفاكهة المحرمة) عام ١٩٦٧، (عباد الشمس (١٩٧١م، (هرون ومغامرات المواطن هـ)، (المطرودون) ومسرحية (كيف كان الرئيس هكل بيرجر علي وشك الفوز في حرب فيتنام) (١٩٧٣). والمسرحية الأخيرة كان مخطط إنتاجها في نيويورك، ولكنها أودعت الرف -فجأة- عندما انتهت الحرب الفيتناميه.

تحاول مسرحية (حكومة أفادة واجد علي شاة) تعديل التصوير الشائع لآخر ملوك" أوده"، علي أنه منغمس في اللذات وضعيف.

ترسم المسرحية أيضا التعدي البريطانى علي أرض الهند وسياستها.

تدور أحداث مسرحية (الساحة) ١٩٧٩) حول الاتجار بالسلطة ، وهو موضوع (فوسدافس) السائد، والمسرحية نسخة معدّلة من مسرحية (الإمبراطورية السماوية والسيد جاردن والسيدة ماسون وشركاؤهم، ١٩٧٤) الإمبريالية البريطانية ودورها في

تجارة الأفيون في الصين، وضمن أعمال (فوسدافس) المسرحية أيضا، مسرحيته (جاجان سيس) و(السيد/ (رافان السرلانكي) ١٩٧٧. وقد أنتجت الأخيرة في دلهى في مارس ١٩٨٠ مترجمة إلي اللغة الهندية (لانكارهيراج)، وذلك بأسلوب "مسرح الفقراء" (الجروتومسكى). وتلقت المسرحية ملاحظات جيدة.

تعيد مسرحية فوسدافس (السيد رافان السرلانكى) تفسير الأحداث التاريخية والأسطورة من وجهة نظر معاصرة. ويريد(فوسدافس) طرح تعليق أكثر عالمية عن حقيقة السلطة، وذلك بأخذ شخصيات وأحداث من الملحمة الكلاسيكية والتى تدعى (راميانا)، يقول الكاتب: إنه عندما تكتب مسرحية تاريخية "ترى انعكاس الحقيقة المعاصرة بكل تنويعاتها. وذلك هو المبرر الوحيد لكتابة تلك المسرحيات".

في مسرحية (السيد رافان) ومسرحيات أخرى، يهتم فوسدافس بتقديم صور تخلو من التمجيد لمهنه الحاكم وللدبلوماسية، والتلاعب السياسى وطبيعة بناء الإمبراطورية. يختار (فوسداف) أحداثاً معينه من ملحمة (الرامايانا) ويستخدمها لتوضيح وجهة نظره في الخداع المتورط فى العمليات السياسية غير المحدودة بزمن محدد، مثل تعبئة الجماهير، واختيار الخصوم السياسيين رفيعي المستوى، والتفاوض مع الدول الأجنبية لطلب مساندتها في وقت الحرب.

ودوافع شخصيات (فوسداف) ليست مثل تلك المرسومة في (الرامايانا)؛ ولكنها دوافع تعكس التمييز الجنسى، العنصرية، الإمبريالية، الطمع، الشهوة، جنون العظمة والحقد الشخصى، وتصوير الحرب بين الايريانز، والدرافيدنيز، وحتى ليست هناك

مسألة حرب "أخلاقية" أومقدسة،.شخصيات (فوسداف) ليست آلهة أو شياطين. ليس لأحد أفضلية النقاء الأخلاقي باستثناء (سينا)، وشخصيات فوسداف شخصيات معقدة، وقد كان ناجحا فى رسمها كأفراد، وكمنتجات لثقافتهم وطبيعتهم وموقعهم الاجتماعي.

والحوار الدرامي -كلية- يمكن تصديقه، كما أن الحوار الدرامى يفرق بين الشخصيات.

ومسرحية (السيد رافان) مسرحية مطوّلة، ولكن أحداث المسرحية وتدفق الأحداث لا يمكن التكهُن بهما. يستخدم فوسداف حيلا مسرحية معينة؛ لينفك من قيد التقديم السردي البسيط.

يستعيد فوسداف أيضا من طريقة الرجوع إلي الوراء -سهلة التنفيذ- (فلاش باك) والجوقة؛ لتقديم وجهات نظر متنوعة يندمج فيها الاستخدام الخيالى لحيلة المسرحية داخل المسرحية، -مثل مسرحية التجنيد المعلن- إندماجاً جيداً مع اهتمامات فوسداف الموضوعية، وخاصة موضوعات التلاعب الاجتماعى والسياسي"

تحتوي مسرحية (السد رافان) علي توازن جيد بين الفكاهة والمؤامرة، يوجد توحد عاطفى، وعناصر مأساوية أو تهكم.

وهناك ثلاثة من الجيل الشاب من كتاب المسرح وهم (كمال كابور)، (ر.راجاراو)، و(سارس مسنرى). لقد كتبت كمال كابور مسرحيتين علي الأقل منذ عام ١٩٧٤،

وهما مسرحية (جميعها أصبحت صيًغ مبتذلة) ومسرحية (أغنية سونا)

لقد كانت (كابور) أكثر نجاحا من كثيرين، فى استخدام الممثل الذي يحدِّث الجمهور، وتعبتر هذه حيلة مسرحية شائعة لتهديد الإيهام المسرحى.

يوجد أيضا مشاهدين ممثلين، والذين تشكل استجاباتهم للمسرحية علي خشبة المسرح، جزء أًمن العرض المسرحى. تخلط (كابور) بين الأساليب لإثارة اهتمام الجمهور. وتصور مسرحية (جميعها أصبحت صيغ مبتذلة) مجتمعا منقسماً إلي طبقتين متراصتين: طبقة الصفوة المشبعّة والتي لا تزال يملؤها الطمع، وحيوانات يقفون عند مستوى الإنسان الآلى. وترسم كابور فى مسرحية (أغنية سونا) أسرة، لا يدرك كل فرد فيها أعمق أفكار الآخرين ومخاوفهم ورغباتهم، الأمرالذي يساهم -دون قصد- في جعل حياة الآخرين مستحيلة وتنتهى هذه المسرحية بعنف ومأساة.

الذي يميز كابور ككاتبة مسرحية عن كثير من الجيل الشاب من الكتاب، الذين يجربون مثل هذه الموضوعات والأشكال فى العرض، هو جرأتها في مواجهة وعي بالصيغ المبتذلة والمستوطنة في معظم المسرحيات "التجريبية" فى تلك الفترة.

فى أحسن حالاتها، تكتب كابور حوارا قويا وتخلق جوا فاتنا، ومع ذلك فإن هناك غلطة واحدة تقع فيها الكاتبة، وهي ميلها للإسهاب واعتمادها الكبير -أحيانا- علي الرموز والاستعارات، على الرغم من ذلك، فإن استخدامها اللغة مشوق وطبيعي وغير متكلّف.. وتستطيع (كمال كابور) التعبير عن اللطف العنف فى سلوك شخصياتها بطريقة مقنعة.

لقد كتب مؤخرا (ر.راج راو) المحاضر في الجامعة ثلاث مسرحيات هي: -·
(المهلات) ١٩٨٤)، (مدرستى الإنجليزية) ١٩٨٥) ومسرحية (فراغات بيضاء)، وهي
مسرحية تحتوى علي عناصر عبثية، وتعتبر جزءاً تابعا لمسرحية (مدرستي الانجليزية)
وقد أدّيت مسرحية (مهلات) ضمن مسابقة بين طلاب الكليات في بومباى عامى
١٩٨٤، ١٩٨٥، حيث كان جميع الممثلين طلابا، وقد منحت المسرحية الجائزة الثالثة
لأحسن إنتاج في تلك المسابقة، وقد تنافست المسرحية مع مسرحية الكاتب (بادال
سيركارز) وهي (إيڤام انتيرجيت)، ومسرحية الكاتب فاج تبدو لكارز) المكتوبة باللغة
الماراثيّة وهي (جانيرام كوترال) والتى تلقت هتافا عليا.

أما مسرحية (راو) الثالثة وهي (فراغات بيضاء)، فقد تم تمثيل أدوارها صوتيا فى
مركز (بن) فى بومباى، وقد أخرجها (توني باقل)، ومثلث المسرحية -أيضا- في
كليات متنوعة في بومباى، وبيون، وفي جامعة بيون. وقد لاقت استقبالا حافلا، تقع
أحداث (فراغات بيضاء) فى حجرة الدراسة؛ وموضوعها هو الأدب الإنجليزي. تعالج
المسرحية بعض سخافات التعليم العالى وتشمل: الوساطة داخل الأقسام، عدم الكفاءة
المهنية، تراج عدد الحضور في حجرة الدراسة وأيضا تراجع المقاييس الأكاديمية.

تناسب اللهجة التي يستخدمها الكاتب شخصياته وموضعه، حيث لا يشكل الوسط
المتحدث بالإنجليزية، أية عوائق أو مشاكل بالنسبة للكاتب. والحوار الدرامى جيد،
ومن الواضح أن (راو) يعرف أنواع شخصياته ومادته جيداً.

يعتبر (سيرس مستري) كاتبا وصحفيا مستقلا يعيش فى بومباى، وقد بنى الفيلم -الذي حاز على جائزة جيوجيارت القومية- على قصته القصيرة التى كتبها وهي (بيرسى)، وقد قام (مسترى) أيضا بكتابة السيناريو والحوار لهذا الفيلم. كتب مستري مسرحيتين، أولهما: مسرحية وحيدة الفصل في أسلوب مسرح العبث. والمسرحية الثانية (منزل دونجاى)، والتي كانت قد كتبت للدخول في مسابقة ذكرى السلطان بارميس، والتى تنظمها مجموعة المسرح في بومباى حيث حصلت علي الجائزة وموضوع هذه المسرحية هو تفكك (النبيل البارسي) . وتقع أحداث المسرحية فى بومباى، حيث تسود مظاهر العنصرية والعنف الطائفي في ولاية (مها راشترا) وذلك في السبعينات.

ومعرفة (مسترى) الدقيقة وفهمه لمادته، يكمّلها إحساسه المرهف بالحوار الدرامي.

تنبع المشكلات التي تمزق الأسرة -بشكل أساسى- من المواقف المتضاربة تجاه القيم والسلوكيات التقليدية، وعندما يكون الجيلان الأصغر والأكبر غير قادرين علي حل اختلافاتهم، فإن نتيجة ذلك تكون اغترابا كاملا بينهم. وذلك الاغتراب يثبت مأساويته وخصوصا بالنسبة للكبار.

يوظف (مسترى)تقنيات درامية متعددة، مما يمكنه من جذب اهتمام الجمهور للمسرحية، والتى كان يمكن بخلاف ذلك أن تنحدر إلى العاطفية المفرطة.

يعتمد (مسترى) علي تقاليد البارسى، والهزلية والأوروبية، ويوظف المبالغة، الميلودراما، التورية، الأسماء الكوميدية، المواقف والشخصيات المميزة، مناجاة النفس

والحديث الجانبى. يستخدم (مسترى) الحالة النفسية الميلودرامية -بشكل فعّال- للكشف عن أن استجابات الأب (هو رمسجي) العصبية هي طريقته في تجنب الواقع. على مدار المسرحية، نجد تطوراً تدريجيا من الكوميديا الصرفة، إلي كوميديا أشد قتامة وسوداوية، أو مسرحية هزلية ميتافيزيقية، وكنتجة لذلك فإن مسرحية (منزل دونجالي) تعتبر من أمتع وأكثر المسرحيات التي كتبت بالإنجليزية تأثيراً في الجمهور. إنها مسرحية غنية مسرحياً، وموضوعها وثيق الصلة بالحياة.

مثلث (مجموعة المسرح) مسرحية (منزل دونجالي) تمثيلا صوتيا غير رسمى عام ١٩٨١، وقد تم أداؤها علي المسرح للمرة الأولى في أغسطس ١٩٩٠ فى مسرح كلف الفرنسى في بومباى. وقام بإخراجها (تونى باتل)، وأنتجتها (ستايدج تو)، وهى مجموعة مسرحية وأمانة بدأها (باتل) وآخرون، وهدفها تمثيل المسرحيات المحلية الجيدة. وقد تلقى الجمهور المسرحية بالإعجاب الشديد.

كان إنتاج المسرحية بسيطا وغير معقد، ولكنه تم بإخلاص وعمق، أثار مشاعر الجماهير، وقد كتب أحد النقاد معلقا على إنتاج المسرحية قائلا: - تعتبر مسرحية (منزل دونجالي) بوضوح، مسرحية ذات أهمية هائلة وذات صعوبات كبيرة - هذه المسرحية هى مسرحية بها خلل، وتحتاج إلى غريزة صادقة من جانب المخرج والممثلين، إذا كان لها أن تعطى خبرة عاطفية مرهقة للأعصاب ويجب ان نكون شاعرين أنها قد مثلت -من الأساس- بفريق ذي كفاءة معقولة.

غالبا ما اعتبرت المسرحيات الهندية المكتوبة بالإنجليزية أنها كتلة متجانسة من العمل ضئيل القيمة إلى متوسط القيمة، يكتبه كتاب مسرحيون لا يمكن تمييز أحدهم من الآخر. وفي الحقيقة، فإن هناك تنوعاً كبيراً في ذلك الجنس الأدبي - تنوعاً فى الموضوع، المعالجة الدرامية، اللهجة وبالتالى الجودة، وقد وُجه علي مدار الخمسين عاما الأخيرة اهتمام نقدي متزايد لهذا الجنس الأدبي.

ويرجع ذلك -بشكل أساسى- إلى الاعتراف المتنامى بأن الدراما الهندية المكتوبة بالإنجليزية، لها مكان شرعى في المسرح القومى الهندي.

وقد نجح (جيف باتل) و(فوسداف) في تطوير لهجة مقنعة داخل الدراما باللغة الانجليزية، وبذلك فإنهم أثبتوا أن هذا الجنس الأدبي قادر علي معالجة الموضوعات التى تتعامل مع مسائل شخصية واجتماعية عريضة في المجتمع الهندي بكفاءة.

الفصل التاسع

نيوزيلندا
سيباستيان بليك

في الفصل الثانى من حكاية ستوارت هوار السياسية غير التاريخية "سكراتر" ١٩٨٧، يمثل المصور كونيسى براكن مجموعة من الملاك في التسعينات من القرن التاسع عشر في لوحة عائلية، فهو يرغب في عمل نقش علماني علي مذبح الكنيسة، والاستقامة العائلية). والسماء والأرض والأسرة. وهذه القصة ستكون تحفة رمزية". فمؤلفه يطمح في تجميد حكام الأرض الخياليين عند هوار، في لحظة تبرر نفسها قبل الميعاد - فبالضبط بعد ذلك بمائة عام حاول ملاك العقارات في البلاد ورسم صورة للدوله كأسرة كبيرة سعيدة. وقد وافق عام ١٩٩٠ الذكرى السنوية الخمسين بعد المائة لتوقيع معاهدة واتانجي . وكانت هذه المعاهدة مليئة بالتناقضات، حيث تنص علي قيام دولة جديدة يسمح للبريطانيين فيها بالحكم، بينما تسمح بتسليم "أهل الأرض" من قبائل التانجاتاوينوا السلطة في أرضهم وبغض النظر عن ذلك، فإن الذكرى السنوية المائة والخمسين كانت مبرراً لزيارات الملكة واستضافة دورة ألعاب الكومنولث، والإيحاءات المضللة ثنائية اللغة التي تدس وسط برامج التليفزيون معلنة عن: "بلادنا وعامنا إضافة إلي الصيحات الحماسية بلغة أهل البلاد ودائما ما صاحب الحاضر الذي يمجد نفسه ولكنه الذي يذكر في الماضي الخيالي أغانٍ رتيبة لتوماس براكين المسمى علي اسم كوينسى براكين وقريب المعاصرين -تاريخيا- ومؤلف النشيد الوطني لشاعر البلاط "الله يحمي نيوزيلندا".

إن براكين في مسرحية هوار لم يلتقط صورته وتصر السمة المتنمقة المسرحية بدرجة

عالية لباقي مسرحيته علي وجود أوهام غير طبيعية حتي بطريقة التضحية وهي صور تليفزيونية لأمة منسجمة تطل مشرقة علي العالم. كما أن سكوانز مرتاب بالمثل في جميع أشكال الخطب السياسية. وشخصيات ملاك الأرض هي شخصيات تضخم من ذواتها لآناس يستخدمون أي شعار للوصول إلي موقع أو سلطة أو ميزة أو للبقاء فيها. أما الذين يفشلون في الإطاحة بهم بطريقة فورية - وفي هذه النقطة نلحظ أن جمهور المسرحية غير متسق، حيث تعرض هذه الشخصيات في شكل مصلحين ليبراليين، وفي نفس الوقت لصور مرآة للسادة الثوريين - هؤلاء غالبا يموتون وهم يتسولون الوقت لإلقاء خطاب آخر لتوضيح موقفهم. وهنا أيضا يتنبأ سكواتر بنيوزيلندا ١٩٩٠. وبمجرد انتهاء الابتهاج الوطنى تراجعت البلاد في جو من الإفاقة واللامبالاة إزاء الانتخابات العامة حيث كان علي البلاد أن تختار بين التنويدلدي،والتويدلوم، وهما حزبان سياسيان أكدا اختلافاتهما رغم أنهما وعدا نفس الوعود تقريبا وكلاهما يؤيد السوق الحرة. والموضوع الأكبر فى مسرحية (هوار) هو كيف يمكن تغيير المجتمع الذي هو في حاجة ماسة للتغيير. بيد أن كاتب المسرحية لا يقدم اية حلول. وفي نهاية سكواتز يعود المتشددون الأربعة من القبر وهم يحملون لافتات مكتوب عليها نفس الشعارات التي كانوا يتشدقون بها من قبل. إنهم لم يتعلموا شيئا جديدا من موتهم غير الذي تعلموه من حياتهم. المشهد يبدو قاتما لكن هوار لن يسمح للجمهور بآن يستمع إلي تلك الخطب السهلة المفعمة يأسا. وفي السطر الأخير يلتفت براكين إليهم لينقل عن إيراسموس قوله في مسرحية "شكر للخطأ الإنساني: مع السلامة. صفقوا،

عيشوا واشربوا". وفورا تتجه اللافتات الأربعة إلى الجمهور؛ لتوجه له هذه الرسالة "هذا المكان للإيجار"

ومع أن هوار يثير قضية الخواء السياسى، فإنه يشير إلي الأزمه المسرحية التي أصابت جميع مسارح الدولة وأيضا بعض الكتاب المسرحيين بالتبعية في الجزء الأخير من الثمانينات. فالحكومة الفخورة بأعمالها المنزلية ذات الطابع المالي، كان لابد أن تصبح غبية ثقافيا حيث إنها كانت تطلب عوائد نقدية لكل دولار يستثمر في الدعم الفني. وقد تنبأت جهة التمويل الرئيسية - وهي مجلس الملكة إليزابث. الثانية للفنون الذى أقيم في عام ١٩٦٤- بتطور المسارح المهنية السائدة في المدن الكبرى في الدولة وأيضا مدرسة الدراما في ويلينجتون. وقد اضطر هذا المجلس إلي قبول إملاءات سيده السياسى. وكان علي مسارح العملاء ضمان جمهور كبير لكل إنتاج لها.

وقد ازداد شغف أكثر مسرحين حصولا على الدعم وهما مسرح ميركورى في أوكلاند وكرست تشيرس كورت للإذعان بينما تأثرت جميع المسارح الأخرى، ومالت التجارب إلي النبذ، ويقصد بهذا مسرحيات نيوزيلندا في الغالب. وأصبحت الذخيرة المسرحية تسودها نجاحات "ويست إند" و "برودواى" بشكل متزايد. لكن بمجرد وجود الجمهور يستمر وصول التمويل، بغض النظر عن البضاعة المسرحية المعروضة.ولابد أن يكون السلاح الثقافي للحكومة فريداً فى تقديم الدعم الضخم لمنتجات مثل"فيدلز علي السطح" و"كاروزيل التي كانت موثوقة في الأسواق المسرحية الحرة الأخرى. وعندما حدد مسرح ميركورى -وهو أكبر مسارح الدولة - طموحات عالية قام بعرض أوبرا. وعندما دُعي مسرح "داونستادج" في"ويلينجتون" -وهو أكبر المسارح مغامرة- إلي

تقديم عرض في مهرجات إدينبرج، أرسل إنتاجه الخامس وهو "هيدا جابلر". وبينما عاش عمال المسرح في هذا الجو وعلا نجم الممثلين الموهوبين، عن طريق التحرك بين المسرح والأفلام ذات الإنتاج المحلي والعمل التليفزيوني، تراجع الكثير من مجموعة الكتاب المسرحيين الذين ظهروا في أوائل الثمانينات، ولم يتفقوا إلا في موهبتهم ورغبتهم في الكتابة عن موضوعات محلية تراجعوا إلي الصمت والانعزال والكتابة لاتجاهات أخري. ويعيد التاريخ نفسه، وفي عام ١٩٧٦ فقط بدأت الكوميديا العاطفية التي أثارها نجاح "جلايد تايم" لروجر هول عن الحياة في مكتب للخدمة العامة في ويلينجتون في تحفيز المسارح التي بدأت عملية التحرر من طغيان المواريث المسرحية التي أملتها مجلة "بلايز آند بلايرز؟

وفي عام ١٩٦٠ ضم المسرح ثمانية واردات عرضها نجوم إنجليزيون مسنون يقدمون عروضهم في دور أوبرا قديمة علي نمط العصر الفيكتورى أو هاو علي درجة عالية وأحيانا مغامرة، كما هو الحل في مسرح الوحدة في ويلينجتون.وقد كتب أبرز الشعراء المحليين وهو ألين كونرو والروائيين فرانك سارجيسون مسرحيات لجماعات الهواة، التي كانت أضعف من أن تسمح لهم بتطوير مفردات مسرحية، قادرة علي الحفاظ علي مواهبهم الأدبية؛ لذلك عادوا إلي أوساطهم الأولي. وكان الضوء الوحيد في الأفق على وشك التلاشي. فقد أقيمت جماعة نيوز بليز بلا يرز، وهي شركة متمرسة جوالة ذات تمويل خاص في عام ١٩٥٣. وحاولت التغلب علي عامل المسافة الذي ظل يعوق المسرح في دولة طويلة وجليدية وذلك من خلال عرض ذخيرة من الأعمال المسرحية الجادة ومتوسطة المستوي في كل من المراكز الكبرى والصغرى، وتم عرض أربعة فقط من

إنتاجها خلال عمرها الذي استمر سبع سنوات وذلك بواسطة نيوزيلنديين. وقد نزلت هذه الفرقة بمسرحية يروس ماسون "شجرة بوهوتاكوا، وهي أول مسرحية له عن موضوع "مايورى" إلي مستوى تسعة من عروض الورش المسرحية في عام ١٩٥٧.

ومن خلال بحث مهنة ماسون يمكن فهم المشاكل التي واجهت كتاب المسرح في الستينات علي أفضل وجه. لقد كان موجودا في كل مكان. ورغم أن شجرة البوهوتاكوا أصبحت كلاسيكية بسرعة، وعرضت في التليفزيون عبر شبكة بي بي سي، وعلى المسرح في ويلز وعبر الراديو المحلي وفي عروض عديدة للهواة، وتم تقريرها في منهج المدرسة الثانوية علي الرغم من ذلك فإنه كان علي كاتب المسرحية في غياب الفرق المتمرسة القادرة علي عرض مسرحيات كبيرة أن يصبح فرقة مكونة من شخص واحد وأن يكتب ويؤدي قطعا من السولو في أنحاء البلاد. كما أنه قام بعرض افخم هذه الأعمال وهي "نهاية الجو الذهبي" فى مهرجان إيدنبيرج في عام ١٩٦٣.

وكانت مسرحية "ورقه الماء" أول مسرحية تعرض فى التليفزيون الوطني وذلك في عام ١٩٦٥. وعندما عاد إينياتي وياتا إلى البلاد للإسهام في أوبرا نيوزيلندا، كتب ماسون أخصب المسرحيات عن موضوعات ماورى وهي مسرحية "أواتي" له. وتم بث هذه المسرحية في عام ١٩٦٥ قبل عرضها علي المسرح، وظل تي وياتا في المقدمة في عام ١٩٦٨. وقد شارك ماسون في ميلاد مسرح "داون ستارج" الذي بدأ عمله كمطعم ومسرح، قبل أن يصبح أول مسرح إقليمي متخصص ويدعمه مجلس الفنون. وفي عام ١٩٦٥ قام ماسون بعرض ثلاث من قطع السولو وكان هذا المسرح الصغير تحت قيادته،

كما قام بانتاج مسرحية ورفى فيكتورى، وأوبرا للأطفال. وفي عام ١٩٦٧ أصبح المحرر المؤسس لمجلة مسرح داونستاوج "أكت" التى تصدت بالنشر المنتظم للنصوص المسرحية المحلية الجديدة. وعبر هذا العقد من الزمان أصبح أول ناقد مسرحى قوى في البلاد ، وكتب عن الموسيقى والأوبرا والباليه والعديد من موضوعات المناسبات.

وفي عام ١٩٦٠ أقر ماسون أنه أدرك أنه "إذا أ راد أن يصبح رجل مسرح متمرس في نيوزيلندا ، فعليه أن يقوم بالمهمة كلها بنفسه، طريقة طائر الكيوي. ومع انتها ء العقد نجح في طموحه . وأمام هذا الإنجاز الكبير تعرض مسرحياته للأسف صورة خربة وقديمة للبلاد . كما أن هذه المسرحيات تفتقر إلي الحيوية اللغوية والصيغة المسرحية التي تؤهلها لأن تكون من كلاسيكيات عصرها. وفي قلب أعماله توجد محاولة لتصوير طرق الهروب من البلاد التي سئم من أرضها الخضرا ء اللامبالية تماما للحياة الابداعية والثقافية.وكانت أغلب مسرحياته الأولي عبارة عن كوميديا اجتماعية طبيعية تصور بلدا مادياً بطريقة البيوريتان (المتطهرين) المتزمتة ولكنها نفعية متهالكة من الناحية الفنية. وقد تحول ماسون الذي اعتبر أن وصف مظاهر الحياة الكئيبة المعاقة يعتصره من الناحية المسرحية إلي كتابة مسرحيات عبر موضوعات ماورى. واكتشف في هذا العالم قشوراً من العظمة والكرم العاطفي وسط ما اعتبره ثقافة مبعثرة. كما أتاحت طريقته التى تهدف إلي إحيا ء رفات العادات البالية لطائفة النبلاء، أن يبث مسرحياته عبر العروض المسرحية في احتفال ماورى، والارتقا ء بنثره من الكتل الخام من إنجليزية كيوي عن طريق استغلال الموسيقى الصوتية للتقليد الشفهى. وعند التركيز علي قضية ما إذا كان ماسون يناصر ماوري من خلال إعادة إحيا ء ثقافتهم في الخمسة عشر عاماً

الأخيرة فانه يمكن اعتبار مسرحياته نتاج عالم خيالي صرف، لعرض ازدواجية حزب الباكيها الليبرالية التي تتحدث عن الحياة في بلد ذي ثقافتين.

وكان الطريق الثاني للهروب عند ماسون من المظاهر السلبية في المجتمع الذي يرفضه، هو إعادة خلق حرية خيالية للطفل النقى. وتعد نيوزيلندا غنية من حيث الكتابة للأطفال. وعندما شعر الكثير من الكتاب بحتمية العودة للبداية، لإرساء الشعور بالمكان والنفس في مواجهة العالم، فإن ذلك يوحي بوجود أناس يرتابون في هويتهم الجماعية. وكان علي جميع المؤلفين أن يعملوا انطلاقا من خبراتهم الشخصية. وفي مسرحيته "نهاية الجو الذهبي" يتذكر ماسون بطريقة لطيفة صيف طفلولته المتميز جدا علي الشاطئ. لكن نمو الطفل الذي يصوره ليس موجها نحو النضج، لكن نحو لحظة الخداع عندما يحطم الكبار ملاذه الآمن. في المكان الأخير كان علي ماسون أن يهرب إلى منفى داخلى عميق في خياله. وتروي مسرحيته الأخيرة "دماء الحمل" ١٩٨٠ قصة زوجتين سحاقيتين تربيان طفلة ولدت نتيجة اغتصاب في عائلة يتزعمها خليط موزارت ومورتيانجا. ومن حيث الشكل تعد هذه المسرحية مونولوجاً من ثلاثة أصوات مما يدل علي الغرابة لأن المعتاد لا يطيقه أحد. والغضب الشاسع في قلب هذا العمل هو الانتقام بإفراط من المجتمع الذي عادة ما اعتبره ماسون مقصرا في تكريمه.

وفي عام ١٩٦٨ افتتح مسرح ميركورى في أوكلاند بمسرحية "كريتشتون المحبوب" للكتاب ج أم. باري. وقد قرر مجلس إدارة المسرح استدعاء خبير أجنبي من بريطانيا لقيادة هذا المشروع العام. ويشير اختيار الخبير للمسرحية إلي أنه أدرك -بمسئوليته-

الحاجة إلى الحفاظ علي المعايير المتحضرة في جزيرة صحراوية كهذه. ومنذ البداية ظهر نمط جديد ومتواصل أكد أن الدراما المحلية علي مسرح أوكلاند المدعم لن تطرأ عليها تطورات مهمة حتي عام ١٩٨٠. وفي هذا الوقت ركز الشاعر جيمس ك. باكستر أعماله لمسرح جلوب الذي يسع أربعين مقعداً في دونيدين. لكن برغم كل مواهبه ككاتب مسرحي، فإنه لم يكتب مسرحية واحدة. وتعتبر الطبعة الكبيرة المعتبرة من مجموعة مسرحياته، مذكرات مطولة عما يمكن أن يكون وما كان بالفعل.

وكان ميرڤين تومسون -أهم كاتب مسرحي يبدأ الكتابة في أوائل السبعينات- اتجاها مختلفا للغاية عن موقف ماسون إزاء البلاد. لكن عمله كان فيه تشابهات ملحوظة.وكان كذلك المحرك في جميع المهن المسرحية، وبدأ بالاشتراك في تأسيس المسرح الثالث الإقليمي في البلاد، وهو مسرح كورت في كويستشيرش في عام ١٩٧٢. وبعد ذلك أصبح مديرا لمسرح داوفستاج، وقد كتب ابن عامل منجم الفحم والمحاضر السابق بالجامعة مسودات مسرحيته "العودة الأولى"، وهى شبه سيرة ذاتية حول رحلته إلي إنجلترا.

وهناك رأوه يكرر أسلوب كتاب نيوزيلاند الآخرين حول الكفاح في المنفى، حيث تم طرد شبح الوطن الأم المسيطر، ويستطيع الكاتب أن يتخيل الوطن الذي يعود اليه ويحتفل بهذه العودة. كان الاحتفال بالنسبة لتومسون يعني أن يثير الحياة مسرحياً ويثير العواطف ولحظات السعادة عند أهالي نيوزيلاندا فى بلد يفخر به، ثم ينشر هذه الأوصاف بين المشاهدين إلى أقصي حد ممكن. كانت مسرحيته التي مثلت كثيراً على

المسرح بعنوان "الاعتدال" هي ممارسة واعية للوطنية. لقد أردت أن أوضح أن تاريخ نيوزيلاندا موجود لدراسته والعثور عليه، ويمكن تحويله إلى مسرحيات والاستمتاع به . وبدأت المسرحية كدراسة لأول شهير في تاريخ البلاد - التصويت لصالح السيدات - ولكنهاتوسعت بعد ذلك إلي كفاح حركة الاعتدال لإبعاد شيطان الحرب عن البلاد.

وخلال كتاباته كلها فإن الشخصيات التى يصورها تومسون علي خشبة المسرح فيما بعد أصبحت عملاً طويلاً يعتمد علي تنويعات من الموضوعات المحلية، هي الغالبية العظمى من سكان البلاد ، هم العمال وسيدات المنازل ولاعبو الرجبي ومن يذهبون لمتابعة السباقات، وكان دائما في صف المعدومين والخاسرين في المجتمع لكنهم كانوا من ضحايا الاكتئاب. كانت مسرحياته القديمة تركز على الإحساس بحركة الزمن التي تؤدي حتما إلي تغيير اجتماعي وكان هذا يشيع فيها روح التفاؤل. غير أن الكثير من الهزائم التي يعانيها أبطال مسرحياته، لم تمنع أعماله من بث الإيمان في الناس بأنهم سوف يرسمون مستقبلهم بأنفسهم. ومع قدوم الثمانينات مالت رؤيته العامة إلي التشاؤم وبدأت المعاناة الخاصة تلعب دوراً أكبر في كتاباته . إلا أنه في آخر مسرحياته الموضوعة علي أساس شكل الرواية الاشتراكية في الثلاثينات "أولاد الفقراء" (١٩٨٩) ظل يعزف علي لحن أغنية الثورة. وإذا كانت كتابات تومسون قد اهتمت بتدمير خرافة الطبقة العاملة (فلسطينية كيوى)، فإن المسرح المحترف الذى عمل فيه لم يذهب إليه كثير من الرواد الذين كان يدافع عن وجودهم. ومن تداعيات ذلك انتقاله من الأسلوب الأكثر أدبية -مثل ما ظهر في "العودة الأولي" من طرز التعبيرية- إلي احتضان أشكال أكثر حماساً من المسرح الشعبي. هذه التطورات في الشكل حققت

نجاحاً كبيراً في فرض لغة مسرحية تعكس موضوعاتها ويستطيع الجميع استيعابها. والخليط الناتج من الموسيقي والإيقاعات الموسيقية والسياسية والتمثيل الصامت والأغاني والعواطف، بدأ يدخل في تيار المسرح بصعوبة، وهو المسرح الذى تراجع عنه تومسون عندما وجد طريقه في الدراما بعد التخرج في جامعة أوكلاند. وانطلاقاً من هذه القاعدة حاول أن يجد مناقذه المسرحية التي شملت المكتئبين في كوتاون (١٩٨٤) وهو عرض مسرحي لبطل واحد كان يستطيع أن يؤديه في أي مكان. واضطر تومسون أن يتبع طريق مايسون رغم أنه شكل تعاونيات للمساعدة في الإبداع والآداء والمشاركة في العمل من مسرحية "الطيور العاشقة" (١,٩٨٩) والاقتباس من رواية جون ليْ.

وفي الوقت الذي كان فيه تومسون أكثر الأصوات المسرحية تميزاً في البلاد. كان روجر هول من أنجح كتاب المسرح. لقد فاجأت مسرحية "انزلاق الزمن" البلاد كالعاصفة، فكانت مليئة بالشخصيات المعروفة، وكان بها موظفون عموميون استطاعوا أيضا أن يسخروا من أنفسهم. وظهر جمهور وطنى علي الفور، وكان علي استعداد أن يسعد بالسخرية من الدور الإدارى للحكومة. إن كتاب المسرح في المستقبل سوف يدينون بالكثير للكاتب هول. فقد استطاع إقناع كل مجالس إدارات المسارح أن هناك جماهير لم تأت لمشاهدة مسرحيات محلية أصلية. ولم يستطع لريج هاريسون وروبرت لورد وجوزيف موسافيا -الذين ظهروا في مطلع السبعينات- أن يفعلوا فعل مايسون وتومسون وكتاب آخرين مشهورين. وفي عام ١٩٧٥ خصصت مجلة "الإندفول" الأدبية واسعة الانتشار عدداً خاصاً عن المسرح في نيوزيلاندا، وأجرت مقابلات مع ستة من كتاب المسرح الذين انتقلوا إلي مكان آخر في العالم لمتابعة أعمالهم، وأعرب ميزفين

تومسون عن رأيه بأن هذا عدم ثقة وعداء ضد المسرحيات المحلية في أجزاء كثيرة من البلاد حتي إنه توقع صدور أوامر ترحيل ضد أي كاتب من كتاب مسرح تيجرون، وعدم البقاء داخل البلاد وقد امتدت الآن شبكة المسرح الإقليمى حتي بلغت حدود انفتاح خورتشون في ديوندن وسنتربونيت في بالمرستون نورث. علاوة علي ذلك، بدأت المسارح شبه المدعومة من الدرجة الثانية، برامج بروح المغامرة في أوكلاند وولنجتون. وبرغم هذا النمو وإنشاء سوق مسرحية حسب أهداف هيئة كتاب المسرح الرامية إلي عدم الكتابة المحلية، كان هناك عدم ثقة شائع حول المسرحيات المحلية.

وكانت هناك مخاوف من أن كشف الذات علي خشبات المسرح العام، سوف يصور البلاد علي أنها تعاني من متاعب إقليمية، ولا يمكن أن تأتي الدراما الجادة إلا من عالم أرحب حيث يستقر المعنى. كان الإنجاز الأكبر الذي حققه هول هو التغلب علي هذا الشكل من التملق الثقافي ودعمه في نفس الوقت. وعندما انتقلت مسرحية "انتشار العصور الوسطى" بنجاح إلى وست إندو وفازت بجائزة أفضل كوميديا في العام، بدأت البلاد تشعر أنها يمكنها أن تحقق أمجاداً مسرحية. وكذلك حققت مسرحية ١٩٨٣ الاستعراضية المقتبسة من المجلات الكاريكاتيرية الفكاهية "شقق فوتروت" نجاحاً كبيراً" بعد فترة غير قصيرة في أستراليا وكان هول قد كتب حوارها. كانت الفترة المهمة جداً التى ظهرت فيها مسرحيات هول يمكن أن تثير شيئاً، حيث حدثت تغيرات في الطبقة الوسطى وقفزة في التطور مع تغير البلاد ذاتها. واحتلت هذه المجموعة الصفوف الأمامية في أواخر الستينات، وتأكد حقها في أسلوب الحياة الممتع خلال فترة حكم مولدون الذي انتهجت حكومته المبدأ البراجماتى معنوياً (٧٥ - ١٩٨٤) وعندما

لاحظ هول هذه الطبقة من المهنيين ورجال الأعمال في مكامنهم فـي الضواحى لأول مرة، ظهر ذلك في الحريات الجديدة في الانفتاح الجنسى والعاطفي مع البكاء علي أطلال بلاغة الأمانة القديمة وضبط النفس« (التحفظ).وقد احتل المال في الثمانينات المكانة التى احتلهاالفجور في السبعينات؛ ولذلك تابع هول شخصياته من خلال مسرحية "نادى القسمة" (١٩٨٧)، التي رسختها قانونيا الآن حكومة حزب العمل اليمينية الجديدة، حتي مسرحية "عقب الانهيار" (١٩٨٨). غير أن الجنس هو الذي فاز في النهاية لأن هول يعود إلي استكشاف الأقطاب مرة أخرى في مسرحياته (مراسم الزواج" (١٩٩٠). وتركز موضوعات هول علي فترة ذات أهمية اجتماعية فى البلاد التي لم تعد زراعية وتتعلم الحياة في الامتداد العمراني فى الضواحي، حيث تكون جدران المنزل هي ميدان النزال للعائلة النووية.وقد ازدادت حيوية مسرحياته الكوميدية الجيدة، وأصبحت المسرحيات المحلية الوحيدة التي تعرض بانتظام علي المسارح الكبرى. غير أن هذا العالم المسرحى لازال يفتقر إلى الحيوية والقوة؛ لأن هول كان محافظاً ومدافعا عن الأخلاق ويصف عصره بأنه عصر السكر والثمالة القاتلة ولا يشكل طبقة وسطي تتمتع بالطاقة الأنانية والثقة الزائدة في النفس. لقد مكنته الرقة الشديدة في أعماله - حيث تختلط الكوميديا بالدموع - من إبداع صور تليفزيونية ناجحة من شخصيات مسرحيات مثل "انزلاق الزمن" و"نادي القسمة".

وقد أدى نجاح هول تجاريا" إلى ارتفاع سريع في الموجة النقدية ضده. فقد تغيرت البهجة عند الطفل المحلى الذي يبلى بلاء حسناً، وتحولت إلي إشادة بالكاتب الذي يشبه تشيكوف علي الجانب الآخر من العالم بعد مسرحية "حالة المسرحية" (١٩٧٨).

كـان هذا هو الدور الذي يحـاول أن يلعبـه عندمـا كـتب "أحلام سـوسكي تسـقط" (١٩٨٦) المقتبسة من "الأخوات الثلاث". وهو يدعى بأنه كـاتب مـسرحي جاد، لكن للأسف قد يكون أقل جدية من إيكبورن. في عام ١٩٨٠ قرأت كاترين بريسبان- إحدي مؤسسات المؤتمر الوطنى الاسترالى لكتاب المسرح والناقدة المسرحية في صحيفة "استراليا" - مسرحية جريج مكجى "مرثية فورسكين" التي ظهرت في أول ندوة لمؤتمر كتاب المسرح النيوزيلانديين. لقد تأثرت كاترين جداً بما في المسرحية من عواطف، وصدمت لجهلها بأن هذا النوع من العنف كان يوجد في المجتمع النيوزيلاندي.

هذه مسرحية تحمل طاقة هائلة وتحليلا مكثفاً للمجتمع وهو ما يفتقر إليه هول. لقد كانت مسرحية"مرثية فورسكين" صدمة عاصفة للبلاد حيث ظهرت وسط جدل حامي الوطيس أينما عرضت بمالها من حرفية مسرحية مقتدرة خلال الندوة وما تقوم عليه من نمط أسترالى. فهي تحول أحداث وشخصيات حول مباراة رجبى إلى اختيار وفحص لحالة الأمة، وهى بذلك تتحدي ما يشيع من خرافات عن البلاد. وقد تزمر مايسون ذات مرة علي أخطار الحالة الاجتماعية التي كانت مفخرة البلاد حتي الثمانينات، حيث يلقي المواطنين رعاية من مجتمع خير من المهد إلي اللحد. فمثاليات هذا المجتمع لن تكون الإبداع بل الصحة. ويعبر الأبطال الرياضيون في المسرحية (سواء كانوا عدائين او لاعبي كرة) التي كتبها مكجي كما قال تومسون من قبله، علي أن المرء ينبغى أن يحترم الأنشطة التي تستمتع بها البلاد حتي يفهم طبيعتها. وهو ينظر إلي فريقه ويجد نزاعاً عالمياً ذكوريا متشدداً، يختلط فيه الجنس والعنصرية وقد تكون الفاشية أيضاً، لكن هذه هي خصائص الأفراد. كما يجد أيضا الولاء والفكاهة والإيثار. وعلاوة علي

كل شئ فهو يعرف أن ما يوجد لا يمكن إنكاره بصورة عنترية. "لابد أن يعترف نورسكين أن هذه أرضي، جذورى بداخلها مهما كانت أحلامي الرقيقة" ١٣. وفي إحدي المسرحيات الغنية بلاغيا ولفظيًا كان أحد النجاحات التي حققها مكجي هو هدم النمط التقليدي المعقد "كيوي". من الواضح أن نورسكين نيوزيلاندي قح وهو من البداية يتمتع بقدرة بلاغية كبيرة. ومن خلال الأحداث يثبت نظرياً أنه تعلم تحمل مسئوليات وضوحه. وأكد ثومبوسون أن النضوج في بلاده له علاقة بتعلم كيفية استخدام الكلمات بشكل تأكيدي، وألا تكون فقط مجرد سلاح يضرب به الناس. وفي نهاية المسرحية يقطع مكجي الحدث الطبيعى الذي كان سيؤدى بشكل حتمي إلي العنف المادي واللفظى، بحيث يخرج فورسكين من عالم المسرحية ويعبرعن معاناته مباشرة للناس والجمهور. وتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة وهو يسأل نفسه ويسأل الأمة مستخدما رمز اللعبة التي خرج منها ويقول "وماذا هناك؟" وإذا كانت المسرحية قد عرضت عالماً له قيم تستحق الاعتزاز بها واعتناقها، فقد توقعت من خلال سلوك يطلق عليه -سخرية- أنه نظيف، العراك الشرس في الشوارع الذي يندلع بشكل منقطع في أنحاء البلاد، خلال زيارة للبلاد يقوم بها فريق رجبى من جنوب أفريقيا عام ١٩٨١.

عندما حازت مسرحية "مرثية فورسكين" قبولاً سريعاً - باعتبارها ليست مجرد وصف لحالة الأمة، بل نبوءة بحدوث أحداث غير مثيرة في المستقبل - بدأت مهارات مكجي ككاتب مسرحي - يميل إلي استخدام إمكانات خشبة المسرح جيداً - تتعرض للتقليل من قيمتها. أصبحت منطقة حساسة يعمل عليها بوضوح ويستغلها بشكل طبيعي؛ لتمثيل ما كان أو ما يمكن أن يكون. كانت هذه حيرة شديدة عليها أن تواجه

كتاب المسرح الأكثر إثارة وأهمية، والذين ظهر كثير منهم لأول مرة من خلال ندوة كتاب المسرح، والذين كانوا يحذون حذو مكجي في الثمانينات. كانت رؤيتهم عن البلاد جديدة ومثيرة، حتى أنها أخذت وقتاً حتي يعترفون بأنها محاولة، من خلال أساليبهم المختلفة لاكتشاف حالات درامية وراء حدود التمثيل، يمكن للمسرح من خلالها أن يتطور ويطور الحقائق الخيالية المتميزة له. وخلال هذه العملية لم يساعد هؤلاء الكتاب المهنة المسرحية التي لازالت في مرحلة التطور، وحيث كان الممثلون والمخرجون يعملون بحرية داخل أطر موثوق فيها من التشابه الاجتماعي والنفسى. ويكمن إسهام مكجي في تزايد الوعي المسرحي في الطريقة التي تكشف بها مسرحياته دلالات الأحداث المستقاة من النشاط المسرحي الأولى والتمثيل.

ومن خلال الطريقة التي تخلق بها تلك الشخصيات أدوارها علي المسرح في "موثية فورسكين"، أوتحول عالمها إلى مسرح، يتم الكشف عنها والحكم عليها. التمثيل عند مكجي هو تهرب وكذب واختباء وارتداء للأقنعة في عملية صك الذات التي تخفي النفس أو تتجنبها بحيث تتحول إلى شخصية. يصبح هذا المفهوم أداة غير فعالة لوصف عالم تصر فيه الضغوط الاجتماعية علي التوافق، ومن خلال رد الفعل والتفاعل يظهر ببساطة عدم توافق بنفس القدر. وكلا الأمرين كذبة نمطية تقليدية. إن فورسكين غير متوافق في شكل نموذج حي وفى النهاية يتلخص من كل أدواره، وهو يخرج من عالم المسرح ليتحدى الجمهور ليفعل نفس الشئ. وبعد أن استكشف مكجي قلب بلاده في مسرحيته الأولي، تأتي مسرحيته الثانية "الأسنان والمخالب" (١٩٨٣) لتعاقب الطبقة المتوسطة.

مكان الأحداث غابة قانونية في المستقبل القريب خلال وقت الفوضى الاجتماعية حيث يلقى اللوم علي كباش فداء بسهولة، هم المتطرفون عند ماورى. في أكثر الأجزاء مغامرة وإثارة في المسرحية تتحول عقلية الشخصية المحورية إلي خشبة مسرح تقف عليها شخصية ماورى البولنتيرى لتهدده بوحشية، وعندما يعتقد أوليفر أنه يواجه معركة بين الخير والشر تسببها تلك المخلوقات أنصاف القردة المتوحشة تماماً، فإن الاستراتيجية الوحيدة الباقية أمامه للدفاع عن نفسه، هي تدمير الذات بشكل ماسوشى والذنب الحر. ويهدف مكجي -في النهاية- إلي هؤلاء الذين يقاتلون لتعزيز قواهم وتفوقهم تحت عباءة بلاغية من الأخلاقيات الخاصة، ثم يظهر بعد ذلك وهم النزاع الجنسى الوشيك كعذر أو حجة للانهيار الاجتماعي الناتج عن سلوكهم.

في منتصف الثمانينات كان مكجي مخدوعاً بسيطرة الشموليين علي مخرجى التيار الرئيسي للمسرح وطبيعة الطبقة الوسطى من الجمهور فتحول من خشبة المسرح إلي الكتابة للتليفزيون،وقبل أن يقوم بهذا التحول خلق أفضل ممثليه الذي يقدره تقديراً كبيراً. يعمل ستروبرى فى مسرحية "في البرد في الخارج" (١٩٨٣) فى بيئة شديدة البرودة في مصنع لتجميد وتجهيز اللحوم. وأول ظهوره يتلفظ بألفاظ خاطئة هي كابوس الطبقة المتوسطة الساذج: الناتج النهائي لبلد الإنسان بأسلوب الخنازير وعقل الأبله الغبي. هو أداء الفنان من الإبداع الراقي في مقابل رتابة وبرود العمل. يمكن لستروبوري أن يعرض ضعفه ويوضح نفسه بإجابته عن سؤال فورسكين "وادارايا ؟"بقوله "أنا هنا "أنا هنا"" إنني هنا، بأسلوب سوقي. لقد لمس مراكز الغضب داخل ذاته، التى تسمح له بالخروج عن الآدمية والسخرية من الحيوان الذي يعتبرونه إياه دائماً.

كانت هذه هي النوعية من الجماهير التي يريد مكجي أن يصل إليها من خلال شاشة التليفزيون.وقد حول الكتاب الملهمون أفكارهم نحو خشبة المسرح، وتشجعوا فى ذلك بنجاح "مرثية فورسكين"، وهم الذين فكروا من قبل في كتابة النثر أو الشعر.

وقد عُرض تسعون نصاً علي ندوة كتاب المسرح لفحصها واختبارها عام ١٩٨٢. وظهر من بين النصوص الستة التي أجيزت نصان لكاتبتين (سيدتين) انتشرت أعمالهما، هما مسرحية "داخل خارج" للكاتبة هيلارى بريتون، و"الاعتراض مرفوض" للكاتبة كارولين بيرنز. غير أن رينيه رسخت نفسها كأكثر الكاتبات بقاء واستمراراً في البلاد، من خلال مسرحية عرضت علي الندوة عام ١٩٨٤ وكانت بعنوان "الأربعاء القادم" (١٩٨٤)، وهي جزء من ثلاثية تدور حول حياة المرأة في لحظات مهمة في تاريخ البلاد. وقد كتبت مسرحيات سابقة في عام ١٩٨٢ مثل "أسرار" و "إعداد المائدة" التي كانت تناقش الحاضر وتدور أحداثها فيه. واتضح علي الفور أن تقويم عملها يعني مواجهة التزاماتها السياسية والاستراتيجيات الدرامية التي تنبع منها. فكل ما يكتبه المرء سياسياً ، وكل شخص هو سياسي سواء كان إيجابياً أم سلبياً رينيه هي مدافعة عن حقوق المرأة عازمة علي وضع المرأة في مكان الصدارة بين الممثلين والممثلات. ومنظورها يقوم علي السيرةالذاتية والطبقة العاملة، حيث تثبت أن الضوابط الاقتصادية والاجتماعية تخلق الشخصية كما يفعل النوع تماماً وبنفس القدر. ويؤثر في هذا المنظور اعتقادها أن استخدام الخلفية الشخصية للكاتب يؤدى إلي الكشف عن حقائق سياسية أكبر . غير أنه في الوقت الذي تخلق فيه مشاهدها عن طريق استغلال التفاصيل الدقيقة المؤثرة، فإن شخصياتها الرئيسية دائماً تسأل ماذا تستطيع أن تفعل

حتي تغير حياتها والعالم. هذا الاتجاه الأخير غالباً ما يستمرالتركيز عليه، من خلال الاستقلال الساخر للموسيقى والأغاني.

ومسرحياتها الأولي تبحث في صعوبات وتناقضات الموت الاجتماعي. وتتساءل مسرحية "إعداد المائدة" عما إذا كان من المجدى إيجاد مأوى أو مكان آمن لمرأة محطمة، في الوقت الذي يظل النظام الذي أدي إلي هذه المأساة بلا تغيير. وتبحث مسرحية " إعداد الأرض" في الأولويات الاجتماعية: فهل يجب أن يتعالي ماورى على الثورة النسائية ويتقدم عليها ؟ . وتحولت رينيه إلي الأحداث الرئيسية في الماضي بالتركيز علي قضايا تعرض نفسها بقوة ووحشية. لكنهالم تجد حلولاً في الحاضر. إنه طريق صعب جداً لكن لابد لأحدهم أن يسير فيه. إنها تجد دائما سيدات قويات لا ذكر لهن في التاريخ التقليدي، يتغلبن علي الظروف الصعبة ويقهرنها، إلا أن الصراع دائما ما يوحي بالحاجة إلى تحقيق انتصار آخر، ويتضح ذلك من دراسة الإحباط الذي أصابها في الثلاثينات من خلال المسرحية "الأربعاء القادم" ومسرحية "عليها" (١٩٨٦) أو صراع المهاجرين فى الثمانينات من خلال مسرحية " جيني ذات مرة" (١٩٩٠). في مسرحية "الأربعاد القادم: يظهر علي المسرح أربعة أجيال من النساء. وتتحدث أكبر السيدات سناً علي المسرح علي لسان الكاتبة، لتشرح لحفيدتها" ماهية الأمر ولماذا كل هذا". إنها تطرح الأسئلة ولا تجد لها إجابات ثم تسأل بصوت أعلى . ثم إذا كنت محظوظاً تحصل علي قدر ضئيل من الإجابة،ثم يعود الأمر إلي البداية مرة أخري. وتتساءل.. تتساءلين يا جيني، هل يسمعون؟ تحاول رينيه توصيل صوتها، وخلال الجزء الثاني من الثمانينات تولت السيدات أدواراً أكثر أهمية في مسرح نيوزيلاندا، لكن

القليلات حصلن علي دور رئيسى في إدارة وتوجيه المسارح الرئيسية. كان هناك أيضاً عدم ميل لنشر مسرحيات نسائية جرى تمثيلها علي المسرح.

في الحقيقة استغرقت أعمال رينيه فترة طويلة قبل أن تنشر مطبوعة.ولازالت مناقشتها تنطوى علي موضوعات ومادة كبيرة: اعتاد الناس أن يقولوا لا يوجد مسرح نسائى في نيوزيلاندا ، واكتشفوا نصوصاً جيدة يجرى تمثيلها. ويقول الناس الآن إن اهتمامات المرأة لا تتركز على مسرح الربح.فحياة المرأة ليست مثار اهتمام أو قلق.

وقد أدى تزايد الاهتمام بالمسرحيات المحلية وإنتاجها في بداية الثمانينات - كان هناك خمس عشرة مسرحية رئيسية بين يناير وأكتوبر ١٩٨٢ - أدي إلي ترسيخ أقدام كاتبين هماكاتب الرواية موريس شادبولت، وكاتب الشعر والقصة القصيرة منسنث أوسوليفان، اللذان تحولا إلي الكتابة للمسرح. إذا كانت مسرحية "مرثية فورسكين" خاطبت فكرة أن كرة الرجبي هي اهتمام نيوزيلاندا الدرامى، فإن مسرحيتى شادبولت "ذات مرة علي قطعتي خشب" و شوركين" لأوسوليفان في عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٣ علي الترتيب تتذكران أن الحرب كان يطلق عليها المرحلة الوطنية: المجال الوحيد الذي تستطيع دولة صغيرة منعزلة أن تسيطر علي خيال العالم. كلتا المسرحيتين تبحثان في الهوية الوطنية بكل الإسقاطات الرجالية.وقد يتطلب الموضوع ذلك، لكنه يلفت الانتباه إلي بلد يوجد به انقسام غير مريح أو فصل بين الجنسين. لقد خرجت عدة مسرحيات تبحث في وضع الأمة من دائرة الجنس الواحد. تبحث مسرحية شادبولت في تورط البلاد في أشهر حملاتها باسم "جاليولي". ويتركز بحثه علي الجانب القاتم في "قطعتي

الخشب" التي مُثلث علي المسرح علي الفور. كان الجيش النيوزيلاندى قد تعرض للخيانة وأخيراً قصفته القيادة البريطانية العليا المفتقرة إلي الكفاءة. وفي الوقت الذي قاتل فيه الجنود واستشهدوا خلال ذاك اليوم الطويل لاحظوا أنهم يقاتلون من أجل أنفسهم، وليس من أجل ملك بعيد جداً عنهم. لقد ولدت أمة وعمرتها دماء أبطالها وشهدائها. غير أنه بمجرد انتهاء الحرب انتشرت لحظات مضيئة وأساطير كاذبة تناست هذه الطقوس الحزينة. واتجه الناس مرة أخرى نحو انجلترا وأطلقوا عليها وطنهم، وعرضوا أنفسهم مرة أخرى للخيانة الثانية الأقل دراماتيكية عندما احتضن الوطن غير الآبه ما يسمي (EEc). كانت نعرض المسرحية في الوقت الذي يكرر التاريخ نفسه. نيوزيلاندا هي عضو الكومنولث الوحيد الذي قدم قارباً حربياً لبريطانيا خلال حرب فوكلاند.

وابتعد شادبولت بسرعة عن إدارة وتنظيم المسارح في البلاد، وكما فعل كثير من قبله ومنهم بيتون وبورنز، كتب مسرحية واحدة. وقد ثابر أوسوليفان ليصبح كاتبا مسرحياً مضموناً فنياً وشجاعاً، حيث يستكشف موضوعات واسعة النطاق من المجال السياسى وقد رسخ علاقات قوية مع مسرح داونستاج، حيث كان يكتب من مقره في عام ١٩٨٣. وكتب "ليالٍ عارية في العنبر ١٠" (١٩٨٤)، واشتملت علي الكلام والغناء والرقص لتصور كاترين مانسفيلد ومجتمعها (جونز أندجونز) (١٩٨٩). موضوع شوركين هو هيكل دولاب الأمة، مذبحة فيزرستون عام ١٩٤٣ في أول معسكر اعتقال لأسرى الحرب أقيم في الإمبراطورية اليابانية خلال انطلاق المدفعية الثاني والعشرين قتل واحداً وثلاثين يابانيا" وجرح واحداً وتسعين آخرين. وقتل مواطناً

نيوزيلاندياً وجرح سبعة آخرين. وفي الوقت الذي تبحث فيه المسرحية مفهوم البطولة في البلاد وعلاقتها الغامضة ببريطانيا، فإن استراتيجيتها الأولية هي استقلال سر الذنب للكشف عن قيم باركيها أمام أنفسهم وافتراض أن الغالبية البيضاء من السكان يمكن تعريفها من حيث تعاملها مع الأسرى في المجتمع، ويمتد الأمر ليشمل ماورى لأن هناك ثلاثة أجناس ممثلة علي المسرح. ويكتب أوسوليفان كنيوزيلاندي من أصل أوروبي يشك في امكانية المحاولة الدقيقة لتحديد وتفسير الغرباء عن الثقافة النيوزيلاندية الذين يعيشون معه في نفس العالم. والاتصال بالغرباء عنده هو الذي يؤدي إلي اختلاف وجهات النظر عن مجتمع كل شخص، حتي إذا كان هذا العالم الغريب ليس مفهوماً. هذه الفكرة خيمت على مسرحية شوركين وسيطرت علي مسرحية بيلى (١٩٨٩) التي تدور أحداثها في سيدنى في عشرينات القرن التاسع عشر. كان بيلي خادماً من أهالي البلاد الأصليين يخدم الأسياد المستعمرين وكان صامتاً وأصبح مرآة تعكس الثورة علي القيم المفروضة عليه وتضغط من أجل تلك الثورة. ورغم أن أستراليا ما هي إلا صورة مكبرة من نيوزيلاندا، فإن تحول الماضي إلي حاضر أمر مبالغ فيه. وتستمر المسرحية في بحث العلاقات غير السهلة بين الأجناس في نيوزيلاند من خلال منظور يبدو غريبا" بكل ما فيها من نظرة اغترابية توحشية. إذا أبدى أوسوليفان مزيداً من الوعي بحدوده في تقديم "الآخر" في ثقافته مقارنة بكتاب المسرح الذين سبقوه، فقد يكون الجزء الثاني من تزايد لعمق ماورى وسكان جزر المحيط الهادى كأدباء ومبدعين للأعمال المسرحية.

في عام ١٩٦٣ نشرت مقالة في مجلة لاندفول غطت علي أعمال ماورى المسرحية القائمة علي احتفالية ماوري.

وتشكلت جماعة سياسية باسم (ما رانجا ماي) عام ١٩٧٩/٧٨ كجزء من حركة ماورى المحتجة. وبحلول عام ١٩٧٧ كتب هون توالر مسرحية "في البرية بدون قبعة" التي تصل إلي ذروتها بمراسم جنائزية فى قاعة أعيد ترميمها مؤخراً . ولم تمثل المسرحية علي المسرح حتي ١٩٨٥؛ لأن ممثلي ماورى لم يكونوا متأكدين من مدى مناسبة وضع تابوت علي خشبة المسرح. إنه عمل يتسم بالحرفية الشديدة يتناول طقوس ماورى باستخدام ذكى للتقاليد الترفيهية الأوروبية الشعبية (قاعة موسيقي - تمثيل صامت والفن الغربي) مما يجسد دراميا الاستبعاد التدريجي لقيم النيوزيلاندى من أصل أوروبي كجماعة منشقة عن الماورى، ويجد في داخلهم شعوراً بالهوية الوطنية، انطلاقاً منها يمكنهم العودة مرة أخرى إلي عالم خارجي يعترف بدرجة أكبر بالفردية.

وقد اشتملت العروض الأخيرة علي طقوس الماورى فيما وراء حدود المسرحية نفسها ، حيث إن المسرح بالكامل تحول إلي مكان لاجتماع ممارسة طقوس الماورية (المعبد) ، حيث يطلب من الجماهيرخلع أحذيتها والمشاركة في الترحيب الرسمى. ومسرحية توار هي أوضح مثال علي انتعاش وازدهار مسرح الماورية، لكن المسرحية لم ونشر رغم شهرة الكاتب كشاعر. ورغم أن برنامج عروض الماورى كان في إطار مهرجان نيوزيلاندا الأول لعام ١٩٩٠ للفنون الذي أقيم في ولنجتون، لم يعرض إلا عدداً قليلاً من المسرحيات خارج العاصمة حيث عرضت علي مسارح صغيرة. غير أن الكتاب الجدد (أمثال ريوابراون وجون بروتون ورينا أوين وابيرنا تايلور) يظهرون في الوقت الذي لازال كتاب راسخون (أمثال رولي حبيب دبروس ستيولات) يوجهون انتباههم نحو خشبة المسرح.

وقد تجمعت العديد من المواهب حول فنون تمثيل الماوري المعاصرة التي اخذت اسم "تي راكاو أو تي واو تابو" وهو يعني شجرة الثمرة اليانعة في وادينا المقدس. وقد يكون نتاج ذلك من أهم أجزاء مستقبل مسرح الدولة.

إذا تطور مسرح الماورى خارج نطاق تمويل الدولة، فيمكن أن نقول نفس الشئ علي العديد من فرق الأداء المسرحى، التي كان لها حياة مسرحية مثيرة لكنها متقطعة منذ بداية السبعينات. وأصبحت فرق مثل العمل المسرحى وأما موس ورد مول غير أدبية رغم أنها غالبا ما كانت تستخدم كلمات مستفزة بنفس أسلوب نشرالمهارات البدنية لكنها لم تكن مرفوضة.ومع اتجاه البلاد نحو الكساد فإن من كانوا من قبل ممثلين متنقلين أو فرق جوالة تقلصوا بعد ذلك إلي مجموعات ثنائية مثل دراما ديلو وفزونت لون وإنسايداوت. هؤلاء الممثلون أثبتوا التزاماً جاداً بفنون المسرح في الوقت الذي فقد مجلس الفنون ووكلاؤه طريقهم وسط الحتميات التجارية للاقتصاد النقدي المادى، مع أن الطبيعة الزائلة لعمل تلك الفرق يجعل من الصعب العثور علي اللغة الرسمية التي هجروها. ويمكن تشبيه تلك الفرق بستيوارات هور: وهو كاتب مسرحى ذو موهبة ضعيفة جداً، ظهر فى وقت ادعت فيه الفنون المسرحية بحماقة أنها لا تستطيع أن تعرض كتاباته (مسرحياته). كتب مسرحيتي "المتعدي" و"المنفي" (١٩٩٠) اللتين لم تعرضا والعديد من المسرحيات الإذاعية التي يعيش من دخلها وهذا يكشف عن كاتب مسرحي غير واقعي مبهور بلغة المسرح وأسلوب الخطاب الذي يمكن أن يؤديه.

إذا كانت هذه المخاوف جزءا من موضوعاته الطاغية، فهو ليس مصطلحاً جافاً. مسرحية "المتعدي" التي تدور أحداثها في السهول الجنوبية الشاسعة من كنتريري، هى

تأمل تاريخى مسلٍ وخليط بين القتل والتشويه والإرباك والخلط بشأن المالك الحقيقي للأرض، وكيف ولماذا يكون لدى البلاد الحكومة التي تستحقها في الوقت الحالي. وفي الوقت الذي يخرج فيه الممثلون من شخصياتهم ويدخلونهاويتم ازدراء الواقع النفسى يقال كل شئ في إطار "قصة حقيقية" منسوجة من التقاليد الموثوق فيها من (الجنوب) الغرب. والتناقض هو أن (هور) كاتب مسرحي مثقف وأديب، إلا أنه تجاري مثل ستوبارد ويكتب بأسلوب بريخت الرصين في الوقت الذي لا توجد فيه فضائل صغيرة فى البلد الذي توجد فيه غالباً اختلافات كبيرة جداً حول استقلال العقل - وهو عندما يصف نيوزيلاندا يتناول المخاوف البشرية والسياسية في العالم. والحقيقة أن مسرحية "النفى" أو "المنفى" تسخر من الاعتقادات الجامدة للفرق الصغيرة ذات الخطاب المحلي الظاهر، التي تحاول تحديد الهوية الوطنية بتعصب وتشدد وبشكل دفاعى عن الذات في أوقات الأزمة.

وقد وجدت الكتابة المسرحية أخيرا مع وجود هور في نيوزيلاندا شخصية راسخه خاصة بها بينما تستمر أزمة المسرح بصفة عامة.

الفصـل العاشـر

جنوب افريقيا

Athol Fugard
(أثول فيوجـارد)

Brian Crow

(بريـان كـرو)

جنوب افريقيا

اثول فيوجارد

بريان كور

لا تزال سمعة (أثول فيوجارد) - ككاتب مسرحي- مصونة، وذلك بعد ثلاثين عاماً من الكتابة المسرحية، وترتبط سمعة (فيوجارد) ارتباطاً وثيقاً بسياسات شمال أفريقيا، حيث يعيش وحيث تقع أحداث معظم مسرحياته وذلك على مدار ثلاثين عاماً من الاضطرابات. ولقد قاوم فيوجارد وعارض بالأسوة الشخصية ومن خلال كتاباته سياسية التمييز العنصرى. وقد صاغ مبكراً فى مهنته رسالته الفنية، بحيث تكون شاهداً على الظلم واليأس الذى أحدثه نظام التفرقة العنصرية الممقوت. وعلي الرغم من ذلك فقد شكك بعض النقاد في أصالة (فيوجارد) ككاتب "سياسى". ويصدق ذلك علي كثير من مسرحياته، حيث ينقصها الاهتمام الواضح بالقضايا التى سادت التغطيات الصحفية في وسائل الإعلام عن جنوب أفريقيا منذ عهد (شاربفييل).

عند تقويم مهنتة ككاتب مسرّحي، سأقترح أنه علي الرغم من أن فيوجارد "نادراً ما خرج عن انشغاله بالعواقب البشرية المترتبة علي سياسة التمييز العنصرى، فإنه قام بشكل ثابت بتشريبها باهتمامات والتزامات أخرى، والتي أثرت بعمق في تفكيره وتجريبه في الشكل والأسلوب المسرحى.وأكثر التزاماته السائدة هى التزامه بالمسرح نفسه والذي يتجسد في شخص وفن المُمثل.

ويصر فيوجارد -مراراً وتكراراً- في كراساته ومقابلاته، علي أسبقية الممثل علي كل من الجمهور والنص، ويشمل ذلك أعماله. ويصر أيضاً علي أن جزء اً بسيطا من الحقيقة يوجد في الكلمات؛ والبقية هي مايسميه "الحقيقة الجسدية للمُمثل فى الفراغ والوقت" (كراساته ١٩٦٠/٧٧). ويعتبر النص الدرامى -من وجهه نظر فيوجارد-هو مجرد "قبل" نص"؛ حيث تعتبر الكلمات التي يكتبها الكاتب المسرحى هي المادة الخام لعمل الممثل الأكثر أهمية فيخلق ما يطلق عليه فيوجارد "حقيقة لحظة حيّة وصادقة في المسرح" (ص١٨٦)). وبتمجيد "اللحظة الحيّة" وبصبغها بالحقيقة المتميزة، فإن (فيجارد يقوم بأكثر من مجرد التعبير عن مفهوم شائع جداً وهو مدى جاذبية الأداء المسرحي الحي؛ فهو يمدنا بمنظور يتخذ فيه الممثل والتمثيل معني ملحوظاً ومميزاً: حيث إن الحقيقة التي يُتيحها الممثل والتمثيل، هي أكثر من المحاكاة التامة للعواطف أو التفسير الواثق للدور المسرحى. ولكنها شئ ليس أقل من محاولة الممثل لنقل الذي لا يمكن التعبير عنه بشكل طبيعى، وهي المواجة مع النفس، أو كما يضعها فيوجارد في كراساته الشخصية. هي كون الإنسان مع "اللاوجود للفضاء والصمت"...

تنبهنا المصطلحات الفنية هنا وفي أماكن أخرى عديدة في كراسات فيوجارد الشخصية إلى وجُوديته (إيمانه بالوجودية).[1] وفي عمله في المسرح يتقارب فيوجارد -تكرراً- من موضوعات محُببة للكتاب الوجوديين مثل جان بول سارتر وألبير كامى، ومن المرجح

---

(١) الوجودية مذهب غربى جاء به (سارتر) ، ومن أهم أفكاره: مسئولية الإنسان عن أفعاله ، وأن الإنسان قادر على تغيير قدره . انظر كتابه (الوجود والعدم) ...

أن يكون هؤلاء هم ذوو التأثير الفكرى الأكبر علي فيجارد، وتلك الموضوعات هي: طبيعة الهوية الشخصية، الحرية الضرورية للأفراد المظلومين، والإغراء بخيانة النفس والآخرين. والموضوع الأكثر سواداً هو استكشاف فيوجارد لمفهوم كامي، بأن الممثل ليس مجرد موظف بالمسرح، ولكنه رمز البطل الحديث، فهو حر ليستكشف و يثبت وجوده (كيانه)، وحر أيضاً ليصنع أو يعيد صناعة نفسه في الصورة التي يرغبها. وبذلك الخصوص يُمثل تمجيد (فيوجارد) للمُمثل والتزامه العملى بأسبقية الممثل في عمل المسرح اليومي، شيئاً أكثر من الأولوية الوظيفية - فهذا كله يعتبر تعبيراً عن اقتناع عميق، ووجهة نظر فلسفية عالمية.

لايمكن فصل مثل هذه الاهتمامات الوجودية - من قبيل الصنعة المسرحية المتأصلة في الوجود- عن الحقائق الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية للتفرقة العنصرية في سياق جنوب أفريقيا. ذلك أن هذا النظام (نظام الفصل العنصرى) منذ تسلم الحكومة الوطنية السلطة في عام ١٩٤٨ قد أنكر - باسم "التطور المستقل بجماعة عنصرية - أنكر التبادل المتكافئ (بين الثقافات) وهو ما يمثل القاعدة الاجتماعية الطبيعية والمفتوحة بلا نهاية للتعبير والقابلة للتعديل، والتي تمثل النزوع الاجتماعي إلي التمسرح. حيث يقلّص ذلك النظام إمكانية قيام علاقات بين البيض والسود؛ وذلك بسبب تمسك النظام بأيديولوجيته وقواعده. يمكن "للسيدة" البيضاء وخادمتها السوداء، أو السيد و"خادمه" الأسود أن يتفاعلوا يومياً في أحياء متجاورة، ما هو ولكن شكل ومضمون علاقاتهم يتحدد بدقة ضمن ما هو مقبول تحت نظام التمييز العنصري . وبناء علي ذلك، فإنه إذا كان الوجود يعني لعب دور أو أدوار تحت أعين

الآخرين المحدقة بالنسبـــة لـ فيوجارد الوجودى ، فإن الأفريقي الأسود يعرف نفسه أو: تعرف نفسـها بأنه: "ليست شخصا" في أعين البيض، وذلك في ظل سياسة الفصل العنصري.

ولتقديم أمثلة محسوسة علي ما طرحته، دعونا ندرس -بشكل وجيز- السلسلة الإفتتاحية لمسرحية (قد مات بانس)"Sizwe Bansi is Dead" (١٩٧٢)، وهي مسرحية من كتابات فيوجارد في الفترة المتوسطة من حياته. يحكى (ستايلز) وهو مالك لاستديو تصوير صغير، ويتذكر ويعبر عن رأيه في حياته وحياة مجتمعه في مدينة (نيو برايتون). يقوم (ستايلز) بأداء أدوار الشخصيات التى تظهر في سرده: يلعب دور نفسه عندما عمل في مصنع (فورد)، وعندما يعود للبيت كمصور، يلعب دور مديره السابق، يقوم بدور (باس برادلى) وهو الزبون الذى يريد أن يصّور ليحتفل بنجاحه في الحصول علي الدرجة السادسة، يلعب (ستايلز) أيضاً دور أعضاء الأسرة الذين يتجمعون ليُلتقط له صورة عائلية وهكذا. يقوم الحديث وتمثيل الأدوار المصاحب له بتهيئ المشهد لتقديم الموضوعات، والحديث وتأدية الأدوار المصاحبة له يقوم بوظيفة أخرى، والتى هى بالفعل الاحتفال بـ (ستايلز) والشخص الذي يؤدى أدواره كممثلين.

والذي تقوم به الشخصيات والممثل الذي يجسده (ستايلز) في المنولوج الافتتاحى، هو تَسيُّد الحقيقة القابضة للصدر، والتي تعُتبر هي نفسه المادة الخام وذلك من خلال روح مبلغة ذات مقاومة فكاهية ولكن مُتقدّة، وذلك لوضعها في مكانها، من خلال دافع التمثيل المسرحي.

والذي يولّد مادة المونولوج بشكل دقيق، هو اعتراف ستايلز بحالته - أو قل عدم وجود حالة له - في جنوب أفريقيا التي تحكمها سياسة التمييز العنصري. ولكن إبداعه في التمثيل المسرحى وهو يكافح لتحويل دوره في ذلك المجتمع - وكذلك الممثل (جون كاني) في الإنتاج الأصلى، حيث يحول تلك الخبرة المسرحية الاجتماعية إلي حدث مسرحى - هو الذي يقاوم ويقّوض قبوله. مهما أصاب ستايلز من ظلم نموذجى، وأنكرت هويته المتميزة كرجل، فإن ستايلز (الممثل كاني) يستخدم التمثيل المسرحي ليس فقط ليشكف عن جور ووحشية العنصرية ولكن ليقاومهم وينفيهم عن نفسه.

ويوجد هنا مفهوم الأداء المسرحى، والمبنى علي الإيمان بالممثل علي أنه شخص مبدع وأصيل، مستكشف للوجود وليس مجرد مقلد له. فى مسرحية (قدمَات (بانس)، يتصل إعجاب فيوجارد بما سمّاه "اللحظة الحية"، للأداء، بشكل خاص، بحاجة كل من (جون كاني) و (ونستون نتشونا) كممثلين إلى استكشاف وتسيد، خبرتهما بالعُنصرية. ومسرحيتاً (قد مات "بانس") و (الجزيرة) (١٩٧٣) The Island هما نتاج التعاون بين فيوجارد والممثلين الأفريقيين الأسودين السابق ذكرهما، وذلك في أوائل السبعينيات، وقدكان ذلك التعاون تحدياً في ذاته ضد التنميّة المنفصلة، للثقافة والتى شُرعت في قوانين التسلية المنفصلة والتي تمنع المسرح متعدد الأجناس منذ عام ١٩٦١. وفي الحقيقة فإن فيوجارد كان مُشتركا في ذلك التحدي لأكثر من عقد من الزمن، عندما بدأ العمل مع (كانى) و (نتشونا)، حيث كان أيضاً مشتركا مع الممثلين السود في أواخر الخمسينيات، وأيضا مع (سربت بلايرز) في مدينة السود (نيوبرايتون) في منتصف الستينيات.

ويجب قياس راديكالية (تُطرف) فيوجارد علي الميل العام للمحافظة في مسارح جنوب أفريقيا في تلك السنوات . وعلى الرغم من أن مسرح (الفضاء) في كيب تاون قد فتح بوابّة للأعمال الطلائعيّة والتجريبيّة فإنه يعتبر استثناءً معزولاً عن القاعدة العامة للمسرح الأفريقي للبيض، والذي كان موجوداً علي نطاق صغير حتى وقت قريب، وعلى الرغم من أن المسرح متعدد الأجناس قد أزدهر قبل صدور تشريع الفصل العنصرى، فقد سمح للمسرح بتقديم مسرحياته لجماهير مفصولة، وتحت ظروف مُعينة. وقد نابت عن هذا المسرح المسرحيات الموسيقية الناجحة تجارياً وغير الضارة سياسياً، مثل مسرحيّتىّ (كنج كونج) "King KOng"و (إبي تومبي)، حيث نابت أعمال المسرح الموسيقى عن المسرح متعدد الأجناس، أكثر مما نابت عنه أعمال (فيوجارد) ذات الطابع الأيديولوجى المُتحدى. ويمكن القول حقاً بأن سياسة الفصل العنصرى شكلت -ليس فقط- موضوع وسياق العديد من أعمال (فيوجارد)، ولكنها شكلت أيضاً الحافز للكاتب في هذه المسرحيات الأولي، نجد الحالة النفسية مُتشائمة حيث يكون التركيز بشكل عام على فشل الشخصيات في تحقيق ما يؤكده بطل مسرحية (لا توجد جمعه حزينة) (ويلي) علي أنه الحرية المطْلقة للفرد: "ليس هناك أي شئ يجبرنا علي أن نستسلم لمن نكرهه" يحل (ويلي) بطل المسرحية الصراع الداخلي في نفسه، بالتصميم علي قتل رئيس عصابة المدينة (شارك)، علي الرغم من أنه يعلم أن ذلك يعني قتله هو نفسه. والذي يحُث (ويلي) علي ذلك هو القتل الوحشى لصديقه الحالم والبرئ (طوبيا).

يكتسب (ويلي) -على الأقل- نوعاً من سكينة القلب والعقل وهو ينتظر الموت. وتخالفه في ذلك شخصية (كويني) في مسرحية (نونجوجو) Nongogo إذ ترد علي هجران (جونى) الذى وعدها ببداية وهوية جديدتين، بالوقوف أمام المرآة للتزين وتأكيد دورها وشخصيتها السابقة كبغى (مومس). إذا كان (جولي) في هذه المسرحية غير قادر علي التخلص من إذلالات الماضي الجنسية، وبالتالي يحطم حلمه وحلم (كويني) بمستقبل أفضل، فإن شخصية (جوني) في مسرحية (وداعاً وإلى اللقاء) (١٩٦٥)، "Hello and Goodbye" هو الآخر غيرقادر علي قبول دعوة أخته هستر (وهي مومس أخري) إلي ترك المنزل ومصاحبتها إلي مدينة (جيوبرج). وعندما تخرج أخته يزحف جوى إلي حيث يوجد عكاز أبيه الميت ويستند عليه، حيث "يبعث" نفسه - كلمته - حيث يعترف له أبوه قبل موته، أنه "قد قام بمعجزة. معجزة المسيح والجسد الميت. لقد أعدتها إلي الحياة" ولكن -بالطبع- كمومس.

تعتبر كل من مسرحية (رابطة الدم) (١٩٦١)"Blood Knot" ومسرحية (البويسمن ولينا) (١٩٦٩) Boesman and lena من أقوي وأتم مسرحيات (فيوجارد) المبكرة، حيث يُعمق فيوجارد في هاتين المسرحيتين كلاً من وعيه بالحرمان والمعاناة الشخصية للسود والملونين (تحت حكم الفصل العنصرى)، وفي نفس الوقت يعمق استكشافه لكيفيّة تكوين الوعي والهدوية الشخصية وذلك بطرق مسرحية وبالابداع المسرحى للبحث عن طرق مبتكرة للإخراج وابداع المسرحيات. والأمر الذي كيّف نظريات وممارسات مخرجي العاصمة مثل (بيتر بروك) و(جيرزي جروتوسكي) لحقائق جنوب أفريقيا.

وبحلول الوقت الذي كان يتعاون في فيوجارد مع (كاني و(نيتشونا)؛ لإبداع مسرحيّة (قد مات بانس) في أوائل السبعينيات، كان فيوجارد وقد ألّف كتلة ضخمة من العمل المسرحى الذي يرجع تأليفه إلى أواخر الخمسينيات.

وقد نشأت عن صداقته مع بلديّة (صوفيا تون) السوداء، ومع المفكرين والممثلين السود أمثال (لويس نكوس) و (زاكيس موكاى)، مسرحياته الأولي وهي (لا توجد جمعه[1] حزينة) (١٩٥٨) و(ننجوجو) (١٩٥٩)، وعلي الرغم من أن هذه المسرحيات كانت بدايات فيوجارد، حيث كان لا يزال يتعلم حرفته، فإنها تعرض اهتمامه المزدوج - بمعاناة *الناس العادين تحت نظام التمييز العنصرى*، واهتمامه بإمكانية تسخير الموارد الفطرية للشخصية الفردية كي تحارب الظلم. وحتي فى هذا العمل البدائى، فإن فيوجارد يبدأ في رسم الآثار الاجتماعية للتمييز العنصري، وذلك من خلال مسرحة أثرها على العلاقات الشخصية، وخاصة أثرها علي إحساس الشخصيات بالهوية الفردية. ومحور ذلك كله، -كما سنرى-، هو وعى فيوجارد الوجودي بالنفس المتقلبة - الشخصية كسائل، كظاهرة فانية، والتى يبنيها الفرد من خلال إحساسه بكيفية ظهوره في أعين الآخرين. وفي هذا السياق فإن المُمثل أثناء العرض هو مُلخص و مُستكشف للقوى المتفاعلة علي خشبة مسرح الحياة الاجتماعية الكبيرة. وتعتبر كل من شخصيتي (زاخ) و(موريس) وهما أخان مختلفي اللون فى مسرحية (رابطة الدم) لاعي أدوار مسرحية ومتمرسين حيث تتركز أدوارهم الخطيرة علي لعب دور الرجل الأبيض والاختلاف بينهم. وتتمحور المسرحية من البداية حول الاختيار المأخوذ قبل أن

---

(١) الجمعة الزينة عند المسيحيين وتأتي قبل عيد الفصح .

تبدأ المسرحية - وهو قرار موريس إلغاء محاولته المرور علي أنه أبيض والرجوع إلي أخيه في المدنيه التي يعيش فيها. وذلك كما يصف إلي (زاخ) أنه فعل ذلك لأنه لم يعد بحاجة إلي اللون الأبيض إلى الأبد المدنية وذلك لأنه كما يقول "لم أستطع تحمّل تلك النظرة التي في عينيك، تلك العيون اللامعة المليئة بالأخوّة، أراها في نومى دائما مبللة بالحب، ومليئة بالشفقه والألم" . صفحه (٧٩).

ويرتبط (موريس) و (زاخ) برابطه الدم، وفي نفس الوقت فإنه مقيّد بقصور الحياة في كوخهم الصغير، ومقيّد أيضاً بإنهاء إمكانية الإختلاف (بنيه وبين أخيه) علي أنها مجرد لعبة: حيث يسئ معاملة أخيه وفي نفس الوقت يتلقى تهديداً من أخيه الأسود اللون. ولكن يبدو أن فيوجارد يريد أن يقول إن الفرد لا يمكنه الهروب من أعين الآخرين، سواء اتخذت أفعاله شكل دور مسرحي، أو كانت تقع في العالم الواقعى الخارجي.

ويعتبر ذلك مفهوماً محورياً أيضاً في مسرحية (بويسمان ولينا). فعلى الرغم من أن (أوتار) -الرجل الأسود العجوز- لا يقول كلمة واحدة مفهومة فإن حضوره وعلاقته مع (لينا) مهمة جداً بالنسبة للمعاني التي تولدها المسرحيّة . فـ (لينا) تصر علي أن يكون أي أحد شاهداً علي حياتها. حيث تخبر الرجل الأبله العجوز بقصة الكلب الذي أطعمته، عندما كان (بويسمان) لا ينظر، وقد كافأها الكلب بمجيئه ليلاً وحراستها عندما لم يكن بويسمان ينظر إليها. (حيث جلس وراقبها عندما كان (بويسمان) نائماً لقدشاهد الكلب كل الأشياء التي قمت بها - إشعال النيران، الطبخ إحصاء الزجاجات،

الكدمات مجرد جلوسى في وقت الفراغ. أسّميه (هوند). ولكن يمكنك أن تدعوه بأي اسم إذا كنت لطيفا معه وسيهتز ذيله لك. سأخبرك ما هو. إنها أعين يا (أورا) زوج من العيون. أي شئ ينظر إليك. (٢٦٢) ويعتبر الرجل الأفريقي العجوز والكلب أدوات متواضعة لطلب (لينا) أن يشهد حياتها آخر. ويُعتبر هذا الطلب هو نتاج حياتها المشردة التي قضتها بشكل رئيسي علي الأرضية، متنقلة من مكان إلي آخر بحثاً عن البقاء. وهذا ما يجعلها تريد فرض بعض الإحساس بالنظام أو بعض المعني علي حياتها وذلك بمعرفة التتابع الدقيق لرحلاتها . وعندما تعلم التوالي الدقيق لرحلاتها تكتشف أن ذلك لا يفسر أىّ شئ. وعلي الرغم من أنها ضحيَّة متفسخة ليس فقط لسياسة التمييز العنصرى، ولكن أيضاً لعنف (بويسمان)، فإن (لينا) يمكنها أن تدّعي نوعاً من النجاح لأنه لم تستسلم عقلياً، وذلك ما يشير إليه طلبها بأن تكون هناك أية عيون تشهد ظروفها . ومن ناحية أخرى، فإن (بوسمان) -علي الرغم من أنه يعتقد أنه يعرف عالمه ويمكنه ذكر تتابع رحلاتهما (هو ولينا) -قد استسلم؛ ليس فقط للبيض، الذين قاموا بتدمير كوخه وهو يزحف ذليلاً ، ولكن أهم من ذلك استسلامه لإحساسه بأنه فقد الشرائح الباقية من كرامته ونزاهته - الحقيقه التي يُلمح إليها عُنفه ضد (لينا) وضد جثُة الرجل الأفريقيا العجوز.

بعد مسرحيّة (بويسمان ولينا) عانى فيوجارد من "انسداد" إبداعى وشعر بالحاجة إلى بدايه وجهة أخرى جديدة، وذلك من خلال توسيعه لمارستة التي ترسخت في إنتاج المسرحّيات من خلال التعاون مع الممثلين وقد كانت نتاج ذلك مسرحيات (التصريح). وقد ذكرت آنفاً المهارة الفنية المسرحيّة لشخصيّة (ستايلز) في الدقائق الأولى لمسرحية

مات سيزوي باتس حيث تقوم بوظيفة تحدّى ونفى الحالة النموذجية للسود باعتبارهم أشخاص" تحت نظام الفصل العنصرى. يقدم لنا وصول (سيزوى)/ (روبرت) إلى استوديو (ستايلز) شخصية مختلفة تماماً عن شخصية (ستايلز)؛ فشخصية (سينروي) (روبرت) هي شخصية رجل أحمق غير قاده علي أداء دوره وتنقصه البراعة المسرحيّة حيث لا يقدر علي تصوير حُلمه لزوجته (نويتو) عند عودته للمنزل. وفي هذه الحالة فهو عُرضة -بشكل خاص- للعقاب الذي يمكن أن ينُزله به نظام التمييز العنصرى. ولكن بمساعدة (ستايلز)، فإن (روبرت) يصُبح قادراً علي أن يخلق دُوّرَين لنفسه، وهما ساعى بريد، ورجل ثرى مُتبطل. وبينما يثبت روبرت نفسه من خلال تلك "اللقطات" كممُثل اجتماعى، فإن المسرحية توطد المشروع "المسرجى" الأكبر من خلال استخدام العودة للخلف "الفلاش باك"،وذلك المشروع الذي بدأه روبرت وهو تغيير هويته من (سيروى بانس) إلى (روبرت زولينزيما). وفكرة نقل صورة سيزوى من جواز سفره الباطل إلي جواز سفرروبرت والموجود علي جثته، هي فكرة (بانتو)، وقد أخذ (بانتو) (سيزوى) تحت حمايته، وحيث تكتشف جثة (روبرت) الحقيقى في مدخل منزل (سكاى).

و(بانتو) هو نفسه الذى يبرز هذا الفعل المُرعب من الزيف الاجتماعي، وذلك عندما يرد علي اعتراض (سيزوى) بأنه لا يُمكنه أن يعيش كَشبح لرجل آخر بقوله: إن البيض يعتبرون السود هيئات متغيرة، فإن روبرت يعتبر الآن شبحاً:

عندما يراك الرجل الأبيض تمشى في الشارع ويناديك: وكيف حالك، تعالي هنا يا (جون)! أليس ذلك شبحاً؟ ... كل ما أريد أن أقوله هو أنه يجب عليك أن تكون

شبحاً حقيقياً.. إذا كان ذلك هو ما يريدون، هذا ما حولونا إليه. روعهم إلي الجحيم يا رجل! (صفحة - ٣٨)

وبعد أن أقنع (بوتو) صديقه الجديد بأن ذلك الاقتراح يمكن أن ينجح، فإنه يستخدم -مثله مثل (ستايلز) سابقاً- الأداء المسرحى والكلمات؛ كي يُقنع سيزوى روبرت المتشكك بما يجب عليه أن يفعله. يُقدم (بوتو) لـ روبرت. سيزوى) صور تجسده في المُستقبل، وتلك الصور تتعلق بحياته المستقبلية حيث يقف في طابور كي يحصل علي مُرتبه الشهرى، ويشترى رداءً جديداً، ويصبح عضواً محترماً في مجتُمعه؛ ويعرض (بوتو) ذلك المستقبل علي أنه شئ لابد منه.

تنتهى المسرحيّة في استوديو (ستايلز)، حيث يمضى (سيزوى) (روبرت) قدماً نحو (مدينة المستقبل). وذلك دون تصريح بالأخطار التي تنتظر سيزوي/ روبرت متفائل السريرة ويبرهن سيزوي - بشدة- عن التزام فيوجارد بالمسرح وخصوصا بالممثل، وذلك الالتزام يتعدى حدود الانشغال بالتقاليد الإستطيقى (فن الجمال) ويعتنق ما يمكن أن نطلق عليه "وجهة نظر عالميّة". ومن هذا المنظور فإن المسرح ليس مجرد فِن المحُاكاة ، ولكنّه فن الإبداع الأصيل، حيث يُقدم للجمهور لحظات التَطهُر والتنوير والوحى، والتى يجب أن يكتسبها أولاً صانعو المُثلين ثم يقومون بعرضها للآخرين. وتوليد هذا الإبداع هو الاستكشاف الصادق للزيف الفطرى للوجود، والذي يُسود في صورة أو أخُرى كل مظاهر العلاقات الإجتماعيّة. في مسرحيّة (قد مات بانس) يكون التركيز

علي زيف التمييز العنصرى، والأثر المطلوب هنا ليس فقط كشف ظلم ووحشيّة ذلك النظام ولكن أيضاً ترويج عبارة أن "التمثيل" هو سلاح ضرورى للكفاح الأسود علي الرغم من العوائق الطبيعية للأفراد، وتلك هي قوة أن تكون زائفاً في المظهر الخارجي والهوية علي علم منك.

لقد تبع التعاون بين فيوجارد وكانى وبيشونا في مسرحية (لقد مات بما نس) تعاون آخر مع نفس الممثلين في السنة التالية في مسرحية (الجزيرة) (١٩٧٣) . تقع أحداث المسرحيّة في سجن ردئ السمعة في جزيرة (روبن) حيث يكون للحدث بؤرتان: أولاهما هي استعدادات (جون) و(ونستون) للقيام بحفلة موسيقية في السجن، حيث يؤديان فيها نسخه اعتباطية من مسرحية (أنتيجون)[١]؛ وثانيتهما هي إكتشاف (جون) تخفيف حكم السجن عليه، وأنه سيقضي ثلاثة أشهرأخرى فقط في السجن. تجذب مسرحيّة (الجزيرة) الانتباه نحو وظيفة الخيال المهمة، وذلك من خلال أداء المسرحية داخل المسرحيّة. حيث يتم ذلك تحت حكم نظام غاشم مثل نظام التمييز العنصرى في جنوب أفريقيا. وهذا يدُعّم ويُطرى الالتزام المأساوى لأولئك الذين يتحملون "عيشة الموت" في جزيرة ريبون ومثلهم في ذلك مثل (أنتيجون) لإنهم يكرّمون تلك الأشياء التي تنتمى اليها الكرامة،.. ولكن الأداء يعتبر مُهماً بالنسبة لـ- ونستون، حيث يُساعده في التسامى عن يأسه، وتقُبل الأحاسيس فظاعة وهي إحساسه سجنه سيطفئ كينونته وسيحوله إلى حجر مثل ذلك الذي يحطمه في محجر السجن. إن القدرة علي

---

(١) مسوحية (أنتيجون) هى جزء من ثلاثة أجزاء كتبها الكاتب المسرحى الإغريقى التراجيدى (سوفوكليس) . (المترجمة) .

"الفعل" واتخاذ هويّة جديدة مهما كان وقتية هي -كما في مسرحيّه (سيزوري بانس)- شكل من أشكال حماية النفس، هي خُطه للبقاء تسمح لصاحبها وللجمهور بتحقيق فهم والتزام جديد بالكفاح علي الرغم من هول الموقف. ويعتبر ذلك صحيحاً علي الرغم من أن ونستون غير ماهر في الزيف ومقاوم له. حيث يشكو من سخافة اضطراره لارتداء قبعة ونهدَي امرأة مزيفتين.

وثالث المسرحيات المعروضة في مجّلد (التصريحات) "the ""Statementw، هي مسرحية "تصريحات بعد الإيقاف تحت قانون الفسوق)Statements ofter and" "Arrest under the Immorality وقد تم عرضها لأول مرة علي مسرح البلاط الملكى بلندن عام ١٩٧٤. ويستحق أن يدعو الكاتب بحقوق التأليف الكاملة لهذه المسرحيّة. ولكن فيوجارد يضع تلك المسرحيّة مع باقى المسرحيات حيث يدين لورش العمل المسرحية بكتابة تلك المسرحيّة وذلك بالإشتراك مع (كانى)و (نتشونا). وقد أبرز إنتاج المُسرحية في لندن الممُثلة البيضاء (إيفون بريسلند) وهى من جنوب أفريقيا. وقد كان تعاون (إيفون) مع نيجارد خلال الستينيات وأوائل السبعينيات حاس بالنسبة لتطور أفكاره عن المسرح وبشكل خاص مسرحية (أوريستس Orestes) عام ١٩٧١).

يتكون النصف الأول من المسرحيّة من حوار بين أمينة مكتبة بيضاء وأسمها (فريدا جيوبرت) وعشيقها الملون (إيرور فيلاندر) وهو عميد مدرسة المدينة. ويقع الحوار بينهم بعد المعاشرة الجنسية. كانوا يجلسون في ضوء خافت عرايا، يتحدثون عن أشياء كثيرة، ولكن التوتر كان يسود كل حوارهما بسبب الاختلاف العنصرى والخوف من

الفضيحة حيث كانت علاقتهما تعتبر غير شرعيَّة أثناء كتابة المسرحيّة وعرضها. ويكون رد فعل (فريدا) قوياً عندما يشعل عشيقها عوداً من الثقاب ليس لحاجتها للظلام الذي يخفي علاقتهما عن العيون المُتلصصة علي الرغم من أن هذا مهم؛ ولكن لأسباب أكثر شخصيةً وغموضاً:

(ينطفئ عودا الثقاب. ظلام)

الرجل: أهو أنا أم أنت؟

المرأة: أنت لا تفهم

الرجل: أفهمُ ماذا ؟ هناك شيئان: أن يرى الإنسان أو أن يراه أحد. أيهما تخافين؟ أنا أم أنت؟

المرأة: ليس الأمر بهذه البساطة!

الرجل: ولكنه كذلك! يجب أن يكون كذلك... أحياناً. (صفحة(٨٢)

الرؤية في هذه المسرحية هي أكثر من كونها عملاً جسديا، حيث إنها مَشبعّة بمعناها الوجودى. ولأنها العملية التى من خلالها يحُدد الناس أنفسهم، حيث يشاهد الشخصى الآخرين وهم بدورهم تشاهدونه، وعندما يحُاط بالنظرات فإنه يرى نفسه.

وفي هذه الحجرة أثناء اللقاء المحرم بين المرأة البيضاء والرجل الملون، تتخذ النظرات بُعداً سياسياً لا محاله حيث يريد الرجل أن يُرى كإنسان كما يعتقد بينما تتجنب المرأة الرؤية بسبب خوفها من تداعيات أن يرى الإنسان ويرُى من قبل الآخرين.

وتمد مسرحية (تصريحات بعد الإيقاف تحت قانون الفسوق) انشغالها بالرؤية، عن طريق الصورة المسرحيّة والتي تذكرنا بمسرحية (قد مات بانس) في استخدامها للصورة الفوتغرافيه. ويحدث كل ذلك في النصف الثانى من المسرحيّة. يهُاجم رجال الشرطة المُحبين حيث يصطحبون معهم مصوراً؛ يمضي المصَور قدماً في عمله حيث يقوم بالتقاط صور في الظلام لكل من (فريدا) (فيلاندار) والتي تكشفهم في أوضاع مختلفة، ومهينة. وينهار إحساسهما بالذات الطبيعية عندما يُريان. وكأن هذه هى عيون المجتمع الذي تعديا علي "اأخلاقياته" تنظر إليهما. علي حين تبدأ (فريدا) اعترافاً مفصلاً لرجال الشرطة؛ فإن أداء، (فيلندر) -كما تشير إليه توجيهات المسرح- ينحط إلي محاكاة ساخرة "للملون" الذليل الخنوع. تفتتح السلسلة التالية من فلاش الكاميرا تغييراً، حيث تُعرض علينا استجابتهما علي مستوى آخر أعمق من الوجود. تتحدث فريدا كما لو كانت لا تعى الضوء المُسلط عليها، وتتذكر لقاءهما الأول حيث تصف وكأنها في أكثر اللحظات شخصيّة مشاعرها تجاه جسدها. ويشير تسلسل آخر من فلاش كاميرا المصور الأحاديث النهائيه لهما والتى تتميز بالاستبطان العميق، حيث تواجه (فرايدا) إدراكها أن "في كل رُكن من نفسي هناك جزء منك، والآن سأضطر لفقدانه، (ص ١٠٥) وفي نفس الوقت يبحث (فيلاندر) عن الفهم في أكثر مستويات الشعور الفردي ذاتية في تيار طويل من الوعى. وتنتهي المسرحيّة بإشارة عميقة عن الخسارة والألم، كما لو كانت الذات نفسها قد نهبت وتحولت إلى خواء.

لا يوجد أى إحتفال في مسرحية (تصريحات بعد الإيقاف) بالمسرح أو الزيف علي أنهما قوة في الكفاح للبقاء والمقاومة علي الرغم من كونهما محدودين؛ وتخالف المسرحيّة في ذلك مسرحيات (التصريحات) السابقة. وبالنسبة لـ (فريدا) و(فيلاندر) فلا يحققان حتى الانتصارات الصغيرة التى جققها كل من (سيزوي) و (ونستن) في المسرحيّات المبكرة. علي الرغم من ذلك فإن المسرحيّة تشترك مع مسرحيات أخرى في التزام فيوجارد بالممثل، وقدرته على فتح واستكشاف الخفايا العميقة للذات في مواجهتها مع الآخرين، ومع المؤسسات والممارسات الإجتماعية. ويظل إلتزام فيوجارد بالممثل وفنه مرتبطا بإيمانه الوجودي. وقد كُّون فيوجارد هذه الإيمان الوجودى مبكراً في مهنة، وينص هذه الإيمان علي أن الإنسان داخل المجتمع هو حيوان مُزيِّف بالفطرة، حيث يصنع أو يحاول تشكيل نفسه وواقعه بطرق يكون الممثل المسرحى هو شعارها ورمزها.

بحلول عام ١٩٧٥ كان فيوجارد مستعداً للانصراف عن الأعمال التعاونية مع الممثلين، والتي إزدهرت في مسرحياته التصريحيّة. وقد عنت الشهرة العالمية التي إكتسبها بشكل كبير من خلال تلك المسرحيات، أن عمله المسرحى الجديد من المحتمل أن يعرض لأول مرة في مسارح أمريكا أو بريطانيا وأيضاً بلده جنوب أفريقيا. (من الجدير بالذكر أن فيوجارد كان يقوم بإخراج الإنتاج الأول لمسرحياته بشكل ثابت دون اهتمام بمكان عرضها). ومع ذلك فقد ظلّ فيوجارد في جنوب أفريقيا وإحتفظ بعلاقة وطيدة مع سوق المسرح في جوها نسبرج. علي أية حال، فإنه من الملاحظ أن كتاباته

المسرحيّة مالت إلي معالجة الشخصي والإستبطاني، واستكشاف الخبرات المبنية علي السيرة الذاتية، وذلك في النصف الأخير من مهنتة ككاتب. لقدكان فيوجارد أقل تجريبية في كتاباته المسرحية. وفى استخدامه للممثل كرمز للزيف الذي يسود الحياة. يكثر تواصل فيوجارد مع أعماله المبكرة وخاصة في اهتمامه الدائم بآثار التمييز العنصرى علي الشخصية وعلى العلاقات الشخصيّة، وإيمانه الوجودى بحرية الفرد المطلقة لأكثر الأشخاص المظلومين، وإصراره علي أن المسرح والفن -بشكل عام- يمكنهما ويجب أن يكونا الأداة المُلَقنة لهذه الحرية.

وأكثر مسرحيات فيوجارد الأخيرة قوة وشخصية هي مسرحية "السيد هارولد" ومسرحيّة الأولاد" (١٩٨٢) ، والتي يأخذ فيوجارد أماكنها وعلاقاتها وحدثها المتُصاعد من حياته المبكرة. وتتمثل ذروة الحدث في لحظة من الخيانة البغيضة واْليأس، وذلك عندما يبصق (هالي) في وجه (سام) وهو خادم أسود لدى أمه. ويعتبر (سام) هو صديقه الوحيد الحقيقي. وسبب ذلك هو إحساسه بالاضطراب العاطفي عند سماعه أخبار خروج أبيه القعيد والمدمن للمسكرات من المستشفى. وعلي الرغم من حب (هالي) لأبيه فإنه يشعر بالخجل منه. وكما هو شأن العديد من شخصيات فيوجارد، فإن رسم الكاتب المسرحى علي أنه شاب، يستحضر في الذهن العواقب المؤلمة والمدمرة لاستبطان الاختلاف العنصرى.

ولاَ يختلف -بالضرورة- الدرس الإيجابي الذي يعلمه (سام) عن مقولة (ويللي) "ليس هناك ما يضطرنا إلي أن نستسلم لما نكرهه" وتعكس مسرحية (لاتوجد جمعه حزينة) نفس الفكرة في الخمسينيات.

ويشير (سام) إلى الوقت الذي جلس فيه (هاللي) دون عليه على مقعد للبيض فقط، وذلك فى أيام صباه حيث لا يمكن لـ (سام) القعود عليه قائلاً: "أعتقد أن هناك شيئاً واحداً تعرفه. ليس عليك أن تجلس هناك وحيداً. فأنت تعلم ماذا يعني ذلك المقعد الآن، ويمكنك تركه أي وقت تشاء . ما عليك إلا أن تقف وتمضي بعيداً عنه".

ويعتبر هذا الدرس أهم درس من بين دروس عديدة. حيث يقول (سام) عن أحداث هذه المسرحية "هناك جحيم" من التعليم يدور هنا". وهذا التعليم يشمل كتاب الدرس الذي يتعلم منه (سام) والذي يرد عليه باستجابات فكاهية تملؤها الريبة، والذي يقوم بتدريس الكتاب لـ (سام) هو (هالي)؛ ولكن التعليم الحقيقى هو ذلك الذي يقوم به (سام)، والصورة التي يتخذها ككتاب درس هي صورة حجرة الرقص الذي يبرع فيه. وبالنسبة لفيوجارد و(سام) فإن الرقص هو مجاز عن العلاقات الشخصية والاجتماعية

ليس هناك أي تصادم هناك يا (هالي). لا أحد يتعثر أو يدفع شخص آخر. وهذا كل ما تعنيه هذه اللحظة أن تكون أحد أولئك المتبارين علي أرضيّة الرقص يشبه.. يشبه كونك تحلم بعالمٍ لا تقع فيه حوادث. (ص ٣٦)

تلك صورة للجمال، لنوع من السمو الشخصي الذي يمارسه القائمون به. إنه تعبير عن الحرية والتناغم حتي في داخل الصراع والفوضى. وهذه الصورة لها علاقة باندماج الذات، وبالتالي فإن لها علاقة بشئ أكثرمن مجرد الفهم العقلاني للحياة.

وتقع صورة مشابهة في قلب مسرحية (الطريق إلى مكة) (١٩٨٥) The Road to Mecca. وقد أخذ فيوجارد فكرة هذه المسرحيّة من بطله الوجودي (ألبير كامي) وتدور فكرة المسرحيّة حول روح مبُدعة تعيش في عُزلة في مجتمع بعيد اليأس حيث تناضل ضد اليأس. المسرحية مبينّة علي حياة وأعمال شخص حقيقى وهو (هيلين مارتن) وتعرض المسرحية -في شكل درامي- أزمة في حياة كل من السيدة هيلين وصديقتها (إلزا بارلو) وهي مُدّرسة شابة من مدينة كيب تاون والذي يعجّل بأزمة هيلين هو محاولة القِس المحلى حسنة النية إقناعها بأن تترك منزلها وتتقاعد في بيت المسنين. ويرتبط المعنى الكامل لكل هذا بالنسبة لـ هيلين وإليزا بما قامت به هيلين من تحويل بيتها إلي قطعة فنية فائقه. فقد جعلته "مكة": الجمال المنحوتة، الحكماء، الأهرامات، الطواويس، البوم، عرائس البحر، والمرايات اللامعة.

وفي الذروة البصرية المدُهشة للمسرحيّة، تأمر هيلين صديقتها إليزا بإضاءة الشموع في الحجرة والتي تكشف عن سحرها وبهائها الكاملين. وأثناء ذلك تقوم هيلين بشرح أصل مشروعها الغريب للقس (ماريوس بيلفيلد). وقد أتتها رؤيا وهي تجلس في الظلام المتجمع داخل الحجرة وذلك بعد جنازة زوجها، حيث كانت تحملق في لهب الشمّعة المتآكلة:

لقد بدأت الشمعة تلمع أكثر و أكثر وأكثر. لم أكن أدرى هل كنت مُستيقظة أو أني أحلم حيث اعتراني إحساس غريب.... يقودُنى .. يقودُنى بعيداً إلي مكان لم أزره من قبل. (صفحة ٧٢)

رؤيتها كانت "لمدينة النور والألوان وهي مدينة أبهى من أى شئ تخيلته من قبل"، وهذاهو ما حاولت هي خلقه من جديد، وذلك باتباع دوافع إبداعية غامضة! فهى تُسلّم بأنها "لا تعرف من أين أتت تلك الصور". ولكن ليس المهم مصدر تلك الصور حيث إنها لا يخالجها شك فى معنى تلك الصور بالنسبة لها، فهي تخاطب صديقتها (إليزا) قائلة":

هذا هو أحسن جزء منىّ يا (إليزا). هذه هي ماهيّتى الحقيقية. إنسىّ أىّ شئ آخر. ليس أىّ شئ هو ماهيتى، ليس اسمى أو حتي وجهى، ولكنّ ماهيّتى هُى هؤلاء الرجال الشيوخ ونياقهم المسافرة إلى الشرق أو الضوء واللّمعان في تلك الحجرة (صفحة ٣٥).

وعندما تدافع (إليزا) عن صديقتها (هيلين) ضد رأي القِس بأن تلك التماثيل غير دينية، فهى تتفق مع القس في شئ واحد علي الأقل وهو: أن هذه التماثيل هناك هي وحوش؛ وذلك لسببٍ بسيط هو أنها تمثل حُريّة هيلين. (صفحة ٦٦).

تعتبر مسرحية (أولادى! بلدي! أفريقيا!) هي أحداث مسرحيات فيوجارد.

وقد عرضت للمرة الأولي علي مسرح السوق في عام ١٩٨٩، حيث جددت تعاون فيوجارد مع الممثل الأسود (جون كانى).

ونموذج الجمال والروح المبدعة والذي يتساوى مع حجرة الرقص عند (سام) و مكه عند السيدة (هيلين) هو الشعر الرومانسى الإنجليزي، وهو موضوع الدراما بالنسبة

للشباب ويدرسه لهم السيد (م). وهو نموذج يبجله مدرس المدينة السيد (م) وهو رجل مثالي ومُحافظ. ويعهد السيد (م) إلى نفسه بتحرير العقول عن طريق التعليم . ويتبع السيد (م) (كونفشيوس)[1] فى اعتقاده بأنه باستخدام الكلمات فقط يمكن للفرد أن يصُحح الخطأ ويقضي وينفذ حكمه في المذنب". لكنّ مثاليّته تدخل في صراع مأساوى مع واقع العنف بين السود بعضهم البعض، وهو تركة نظام التمييز العنصرى والذي بدأ تفكيكه بشكل تدريجي الآن. ينظم السيد (م) ندوة رأى بين مدرسته، ويقودها تلميذه المحاور القائد (ثامي)، وبين المدرسة المحلية للبنات البيض ويقودها (إيزوبل ديسون). وذلك في المناخ الجديد المتحرر. تقوم بين المحاورين الاثنين علاقة، حيث يكونون فريقاً يقوده السيد (م)، وذلك لمسابقة مهرجان الأدب في المدرسة.

ولكن ذلك يحدث في وسط التوترات في المدينة حيث تتعرض العلاقة بين الطالب والمدرس للضغط، وينهار المشروع آخذاً في ذروته بمقتل السيد (م) علي يد "زملاء" لهم علاقة بتلميذه المحاور (ثامى)، وذلك لإخباره السلطات عنهم.

ولأول وهلة، إذا كان السيد (م) ليس بديلاً محتملاً لـ (فيوجارد) كما هو الحال مع السيدة هيلين، فإنه على الرغم من ذلك يعبر عن إيمان الكاتب الشديد بسيادة الفرد وبقدرة الكلمات على تعليم وتغيير المجتمع . وبكتابة مسرحيّة (أولادى !بلدي أفريقيا!) يبدو أن فيوجارد قد غيرّ وجهته المسرحيّه كما فعل في مسرحيته السابقة (مكان مع الخنازير) (١٩٨٨). يبدو الآن أن فيوجارد يخضع استكشافه للشخصيات

---

(١) كونفشيوس هو فيلسوف ومصلح اجتماعى صينى مؤسس الكونفوشيوسية (٥٥١ - ٤٧٩ ق.م).

والموضوعات الرنانة المتعلقة بنفسه، لصالح العودة إلي ارتباطه بالقضايا السياسية والبعد الشعبي لمسرحيات (التصريحات). ويتضح -بقوة- الدافع التعليمي والذي كان ملمحاً خاصاً بالنسبة لفيوجارد (في أعماله المسرحية المتأخرة.

حيث تعتبر مسرحيّة (درس من أليوس) ذات علاقة بذلك المفهوم من خلال عنوانها وطريقتها الدرامية. وينطبق الدافع التعليمي الآن على الموقف السياسى والاجتماعي المعاصر. وليس هناك شك في أن فيوجارد يعكس في مسرحيته حلول قدوم مرحله جديدة في تاريخ جنوب أفريقيا حيث يبدأ نظام التمييز العنصرى وهو السياسة الرسميّة للحكومة منذ الأربعينيات- في الانهيار. وبناءً علي رد فعلي وردود فعل النُقّاد للإنتاج المسرحى في لندن لمسرحية (درس من أليوس)، فإن افتتاح فيوجارد لاهتمامات أقل تعلقاً بشخصيتة قد كان علي حساب الأثر العاطفى لأحسن أعماله المسرحيّة. تشيرمسرحية (أولادى! بلدى أفريقيا) إلي التزام فيوجارد المستمر بالتجريب المسرحى، واستكشاف العواقب الإنسانية للحقائق الاجتماعية في جنوب أفريقيا والتزامة أيضا بالمسرح كمعهد للتعليم الأخلاقى، وكمكان يمكن للجمهور والممثلين أن يعرفوا أنفسهم أكثر داخله،

الفصـل الحادى عشــــر

The New South AfricanTheatre: Beyond Fugard

المسرح الحديث في جنوب أفريقيا: فيما بعد فيوجارد

Anne Fuchs

آني فيوكس

كيف ومن أي النواحي تخطي المسرح الحديث في جنوب أفريقيا فيوجارد ؟ يمكن القول بأن تياراً من المسرح قد تخطى فيوجارد في الاحتجاج علي مجتمع التفرقة العنصرية. كما يمكن القول بأن الشكل المسرحى في جنوب إفريقيا مر بتغيير مهم وبعيد الأمد، لم يعره فيوجارد نفسه سوى اهتمام عابر. بيد أن كلمة "تخطى" التي تبدو واضحة تشير إلي نظرة النقاد لـ فيوجارد نفسه، حيث اعتبروه قد تخطى جنوب أفريقيا ليصل إلي الوضع الأسطورى لكاتب مسرحي "عالمي». ورغم أن البعض قد أعلى شأن عبقرية فيوجارد، إلا أن ذلك قد أثار مشاكل تتعلق بوجهة نظره تجاه وضعه ولمن يكتب. ومثل هذه المشاكل تعد منقوشة داخل نصوص عروضه فيما وراء الدراما.

وقد أصبح موقفه موقف الأخ الأكبر في نصوصه الأولى كليشيهاً متعارفاً عليه واستعراضياً بطريقة متزايدة في نصوصه الأخيرة. ونعني "بالاستعراض» ذلك الشخص الذي يعرض صورة الحياة في جنوب أفريقيا للعالم الخارجى بمهارة تامة، وتتلخص فحوى مراحل التفرقة العنصرية المتتالية في سلسلة من الصور بدرجة عالية من الدراما. وسواء كان الأمر في شكل صور فوتوغرافية كما هو الحال في"سيزوي بانس" "Sizwe Bansi" أو الرقص في قاعات الاحتفالات، أو تطيير طائرات ورقية وعرض وقح للجانب الخلفى كما هو الحال في "السيد هارولد" "Master Harold"، أو نحت وحشى كما هو الحال في "الطريق الي مكة""The Road to Mecca"، أو جماعة بحث مدرسى في "أبنائي، افريقيا" "My Children! My Africa"، فإن هذه الصورة تنتمى إلي عالم المشهد أو المنظر المسرحي بشكل جوهرى.

وإذا جاز اعتبار أن فيوجارد الاستعراضي كان يقف علي حافة جنوب أفريقيا وعادة ما يتجاوز جنوب أفريقيته وهو يشير بإصبعه إلي صور يستطيع العالم الخارجي أن يفهمها ، فإن المسرح الجديد في جنوب افريقيا ما زال منغرسا في قلب جنوب أفريقيا وبشكل ثابت، ويتألف من العديد من الخيوط تكون نسيجاً من القهر العنصري، سواء كان مسرح المقهور أو مسرح القاهر. وكذلك فإن المهم اليوم أن نسيجاً آخر يتكون من المسرح، يناضل من أجل أن يصبح غير عنصري وبلا اضطهاد عرفي. كما أن لاستقبال المسرح في جنوب أفريقيا أهمية كبري. من هو الجمهور الجديد وكيف يؤثر في الأداء؟

وقبل محاولة فك خيوط ما وصفناه بنسيج جديد من مسرح القهر، فمن الضروري الاشارة إلي العديد من الحقائق التاريخية. فبعد تولى الحكومة الوطنية السلطة في عام١٩٤٨ ، وإقامة نظام التفرقة العنصرية وتنفيذه (رغم أن الفصل العنصرى كان متفشيا بطول الإمبراطورية وعرضها ، وإن لم يكن في شكل رسمى غالبا) انشغل دعاة القومية الأفريقية بدعم قوتهم السياسية. ليس ذلك فحسب، وإنما ناضلوا أيضا لتحقيق الهيمنة الاقتصادية، والثقافية. وقد ترجم هذا في عالم المسرح في عام١٩٦٣ من خلال تحول رابطة: ب ب ببرايتنبانش P.P.B Brey National Theatre Organisation للمسرح الوطني التي أقيمت في عام ١٩٤٧ بهدف تنسيق ودعم مسرح اللغة الأفريقية الجديدة علي النطاق. الوطنى إلي مجالس عرض الفنون عبر الولايات. ولكن أثرت قوانين التفرقة العنصرية علي المسرح في عدة أوجه. وفي جنوب أفريقيا نفسها كان يقصد بالتنفيذ التدريجي لنظام «مناطق الجماعات" أن المزج الفكرى للبيض والسود تحول أولا من خلفية الخلط الطبيعى، كما هو الحال في صوفيا تاون Sophiatown التي عرض فيها فيوجارد أوائل مسرحياته، إلي الخلفية المحايدة التي يمولها الليبراليون

البيض في دار دوكاي Dorkay House بالحى التجاري المركزي في جوها نسبرج. وقد حث الحكم الذي صدر في عام ١٩٦٥بحظر عمل الممثلين المختلطين، وكذلك وجود الجمهور المختلط في المسرح العام، إلي تكوين نوادٍ مسرحية سرية وتقديم العروض أمام جماهـــير مدعوة، وهي الطريقة التي استمرت من خلالها فـــرقة فينـــكس Phoenix Players في دار دوركاي، وكذلك الحل المختار فيما بعد في مسرح الفضاء في كيب تاون.

وقد أدي هذا التشريع الذي وأد المسرح اللاعنصرى في مهده، إلي تفاقم الفجوة القائمة بين مسرح البيض الرسمى ودراما البلدية النامية. وقد تم تصنيف الأخيرة فيما بعد في أوائل الستينات تحت اسم الدراما الموسيقية لـ جيبسون كنتيGibson Kente، والذي انشق عن فرقة الفنانين المتحدين من أجل إنتاج أعماله الخاصة للجماهير الأفريقية بشكل فريد. ومع تفاقم الوضع والزج بحزب المؤتمر الوطنى الإفريقي وحزب بي ايه سي والنقابات العماليّة إلي العمل السري، ظهرت الاتجاهات المختلفة لمسرح القهر مثل حركة ضمير السود ، ومسرح التطور، وأخيرا مسرح النقابات العمالية.

وإذا حاولنا تحليل المسرح الرسمى للقاهرين، نلحظ أنه تأثر أيضا بإجراءات التفرقة العنصرية. وقد ألمحنا فعلا لقوانين الفصل العنصرى. وبنفس القدر من الأهمية كانت إجراءات المقاطعة التي قام بها الكتّاب المسرحيون البريطانيون اعتباراً من ١٩٦٣ أولا ثم في جمعية العدالة البريطانية والتي منعت اعضاءها من الظهور في مسارح الفصل العنصرى. وقد عرضت الفرق المسرحية البريطانية الجوالة في مسارح تجارية ناطقة باللغة الانجليزية أساساً وذلك في جوها نسبيرج، ودوربان، وكيب تاون. وكانت مقاطعة

الكتّاب المسرحيين هي الضربة الحقيقية لمسارح مجلس عرض الفنون. فهل يمكن في ظل الوضع القائم ان يقوم مسرح الافارقة بعرض مسرحياته بسهولة؟ ومن المثير أن الأعمال الأصلية التي أنتجتها الفرق الدينية التي كان يمولها المجلس في الستينات والسبعينات، قام بكتابتها مجموعة من كتّاب المسرح الناطقين باللغة الأفريقية.

وقد استمرت مجالس الفنون الأدائية، والتي ضمت فرقاً مسرحية ناطقة بالإنجليزية، والتي حرمت من المؤلفين الأمريكين والبريطانيين الجدد من أنصار الإمبراطورية البريطانية، وذات نسيج متميز من الكلاسيكيات التي قدمت عروضها بالانجليزية، وضمت مجموعة من المسرحيات والمسرحيات الغنائية ذات الطابع الخفيف مثل "قسمت" "Kismet" "وحمي القش" Hayfever لجذب الجماهير من الريف، حيث تقوم هذه الجماهير -لدي زياراتها- للمدينة بالتوجه إلي الأماكن التجارية. وخلال الستينيات والسبعينات اكتملت عملية استبعاد الممثلين والكتّاب والجماهير السود. وقد انتقل ذلك إلي المسارح التجارية في المراكز الخاصة بالبيض علي الرغم أنه في بعض الأوقات قدمت المسرحية الغنائية المثيرة مثل ميروبا Meropa أو ايبي تومبي Tombi، وذلك لتجذب وتلقى قبولاً لدى نفس جماهير البيض، والتي كانت تتجه حاليا إلي عروض الإثارة زهيدة السعر في سيتي. وفي الثمانينات، وعندما شهدت مسارح الدولة النجاح المتنامي الذي أصبح الاتجاه السائد للمسرح في جنوب أفريقيا، والذي حدد اتجاهه وعرف نفسه بأنه بلا سياسات عنصرية، طرأ تغيير معين في القلب والشعور، وأكد بضرورة تشجيع مشاركة رمزية للسود. وأخذ هذا شكل ضم ممثلين سود ثم اختبارهم بعناية في الأعمال المناسبة في مسارحهم الرئيسية، مع السماح للكتّاب السود

والمخرجين بفرص محدودة للوصول إلي المسرح مثل مسرح مومنتوم Momentum في بريتوريا، أو مسرح ويندي براو الجديد Windybrow في جوها نسبيرج. وكانت استراتيجية اليوم الأخير هذه متوافقة بدرجة كبيرة مع سياسة نظام "التأقلم أو الموت"، التي دعمت التطور التدريجي للطبقة المتوسطة الجديدة من السود، في دورها كمتراس ضد احتمال قيام حكم للأغلبية. ولم يكن الرأي الأفريقي بشكل عام مزدوجاً، حيث قاطع مؤسسات الدول بشكل ثابت. والاستثناء الوحيد هنا هو الإنتاج الذي نشر كثيراً في سيكونجالا لجيبسون كنت Gibson Kente's Se Kunjala . بعد نجاح عرضه في مهرجان جراهام ناون Grahamstown في سنة١٩٨٧، حيث اعتبره الكثيرون هجوماً قوياً علي حزب المؤتمر الوطنى الأفريقي ANC.

لكن إذا كان المشاركون في مجلس عرض الفنون وأنشطته، قد تعرضوا للشجب من جانب زملائهم الممثلين وعمال المسرح، فإن السبب الغالب في ذلك هو أن الذين قيدوا أنفسهم في مسرح المقهورين -الذي أشرنا إليه- ظلوا يعملون بقصد -أو بغير قصد- في إطار التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا، أي في ازدواجية لازمة تتركز في الغالب علي العلاقة بين السيد والعبد. وقد طورت كل من الفرق الثلاث لمسرح المقهورين استراتيجية فريدة للخلاص، أو بمعني آخر لتجاوز هذا الوضع. وما هو معروف بشكل عام علي أنه مسرح ضمير السود، هو التعبير المنشور في أواخر السبعينيات علي نسق المحاولات الكبيرة والكثيرة السابقة التي قام بها الفنانون السود، ومنها محاولات مداليMdali وميهلوتي Mihloti -وهما فرقتان مسرحيتان من السود- ومحاولات تيكون TECON وبيت PET. والهمت أحداث عام ١٩٧٦وتعاليم ستيف

بيكو Steve Beco شابين من مدينة سويتو، وهما ما ستيميلا ما ناكا Matsemela Manaka ومايش مابونيا Maishe Maponya كتابة مسرحيات عن الوضع في الافريقيا في مجتمع التفرقة العنصرية وفي نفس الوقت تمجيد التاريخ والثقافة الأفريقية. وقد أسس ماناكا فرقة سويكوا المسرحية، وكان أول عمل ناجح لها هو مسرحية "ايجولي التي بها صور تحطيم القيود والعالم السرى في جوها نسبيرج الذي يمثله عمال المناجم. وقد أكسب هذا العمل المسرحي مؤلفه وفرقته نجاحا عالميا. وتلا هذا العديد من المسرحيات المتتالية علي درجة عالية من المنافسة وذات الصلة بالموضوع، مثل مسرحيات بولا وإيمبومبا وأطفال أسازي وسيزا وجورى، التي قدمها مركز فوندا وهو مجمع ثقافي أسسته. وتشمل آخر مسرحية لماناكا وهي مقهي أفريقيا لموسيقي البلوز الحزينة الذوق الفعلى للطعام الأفريقى لدي الجمهور. وكان مايش مابونيا أيضا مهتما بكرامة الأفريقي، حيث يصور معاناة شاعر وعاقل، ويدعو لوحده العمل في مسرحياته مثل "أعضاء العصابة" والأرض الجوعاء" و "أومونجيكازي.

وكانت مسرحيات ضمير السود -في الغالب- نتاج المفكرين الأفارقه الشبان الذين شهدوا انتفاضة ١٩٧٦ في سويتو وغيرها من البلدان. وكان نجاحها علي أرضها محدودا؛ حيث ظل جهور البلدان يتدفق في شكل مئات لمشاهدة المسرحيات الموسيقية لجيبسون كبنت، التي كانت تمتعهم في عروض تصل مدتها إلي أربع ساعات، وتوفر لهم الشعور بالأمان من تدخل الشرطة نسبيا. وقد وضع كل من ماناكا وما بونيا تحت المراقبة ومنعا من حضور العديد من المناسبات، ولم تلق مسرحياتهما القصيرة التلقينية تقديرا سريعا من جمهور المدن. وقد عاني كلاهما من ضائقة مالية حتي عند تقديم

العرض في أماكن مثل السوق في نيوتاون" علي مشارف الحي المركزى التجاري في جوها نسبيرج، ولم يكن لدي جمهور الأحياء الشمالية شغف لسماع حقائق عن الوطن. وقد لجأ ممثلون آخرون من الذين كتبوا نفس المسرحيات تقريبا الي قبول الدعم من المخرجين البيض التقدميين، أو من مؤسسات البيض مثل قاطمة دايك في كيب تاون التي عملت مع فرقة الفضاء (سبيسي وروب أماتو) في عرض مسرحيتها "أضحية كريلي" التي تعد أول مسرحية تعرض وتفسر مرحلة من تاريخ جنوب أفريقيا من وجه نظر الغالبية زاكيس مدا الذي أنتج مسرحيته الأولي وهي "نهاية الطريق" بينچي فرانسيس المخرج الملون في مسرح ضميرالسود في عام ١٩٧٩ في سويتو، وبعد ذلك قام نيكولاس ايلينبوجن من مسابقة أمستيل للكتاب المسرحيين بإخراج هذه المسرحية وقد فاز (مدا) بجائزة هذه المسابقة، وفيما بعد قام روب أماتو بإخراج مسرحية "التل" في ساحة الشعب.

كان والد زاكيس مدا -وهو سياسى في المنفي- قد أخذه وهو طفل بعيدا عن مقاطعة كيب الفقيرة إلي ما ظل يعرف في ذلك الوقت بمحمية باستوتولاند، التي أصبحت في عام ١٩٦٦ اليسوتو المستقلة. وفي هذا المكان حقق ذاته. لكن تتأرجح اهتماماته في مسرحياته بين العمال المهاجرين في البلدان والوطن، وبين الحياة في دولة أفريقية مستقلة. وتتشابه مسرحياته التلقينية في شكلها مع مسرحيات المؤلفين في غرب أوربا، مثل برخت وبيكيت وبينتر، ورواية القصص التقليدية الأفريقية. وربما تشترك جميع المسارح التلقينية في شئ ما، لكن المدهش أن مدا خطا خطوة أخري للأمام في تعاليمه الاجتماعية والأخلاقية من خلال المسرح؛ عن طريق تكوين فرقة

مسرحية جوالة مقرها جامعة ليسوتو. ويعد مسرح ماراثوللي الجوال من خلال اسمه أوضح مثال علي تطور المسرح في جنوب أفريقيا اليوم. وقام بتمويل ما راثوللي الصندوق الألماني للمشروعات الصغيرة وقام بإدارته زاكيس مدا منذ عام ,١٩٨٥ وقد تجول الممثلون الطلاب في هذا المسرح في المناطق الريفية في ليسوتو فيما بين ١٩٨٢ و ١٩٨٥، وقاموا بإجراء البحوث -في البداية- في القري وعادوا إلي ماسيرو وقدموا مسرحية وتجولوا بها؛ حتي يمكن بحث مشاكلها مع المجتمع بعد عرضها. وقد أطلق عليها (ميدا) "حملة دعائية إثارية" " "موجهة نحو الإقناع".

وعندما تولي السلطة، تغير التأكيد وتحول إلي رفع مستوي الوعي النقدي والبحث عن منظور بديل للتنمية. وإذا تحدثنا بشكل عملي، فإن ذلك يعني أن المجتمع شُجع علي تحليل مشاعره ومشاكله وإيجاد الحلول لمشاكله؛ وتعتبر فرقة الماراثولي عاملاً مساعداً حيث إنها لا تنتمي إلي المجتمع وتمتلك مهارات في المسرح والتنمية. يعتبر هذا المسرح المُشترك طريقة أخري يتسامي المظلمون من خلالها فوق ظلمهم، ويتولون مسئولية حياتهم.

وتعتبر مسرحية (ستشرق الشمس للعُمال) الأولي من مجموعة طويلة من المسرحيات العمالية. وقد تم إبداعها في ورش العمل المرتبطة بحركات اتحاد التجاريين. وقد كانت تلك الحركات في نمو قوي حتي عام ١٩٨٥، حيث تجمعت الحركات وكونت ما يسمي بـ (كوماتو). وقد عرضت المسرحية التالية في الأهمية عام ١٩٨٣ في (دروبان) خلال الاجتماع العام السنوى، وقام بأدائها أعضاء (ميتال

والألايدوركرز) في مصنع (دنلوب). ويقدم لنا (أسترد فون كوتز) تحليلاً رائعاً عن أعمال الورشة للمسرحيه، عن أدائها واستقبالها الجمهور لها والأصداء المتنوعة التي أحدثتها وذلك في مقاله (نظم ومثل). و قد نتج عن الأثر التراكمى العديد من النشيطين في اتحاد التجارة، وورش عمل، ومسرحيات مهمة مثل مسرحية (المسيرة الطويلة)، و(أبناء بامباثا)، والتي اخترعها عمال (سمر كول) المفصولين من أعمالهم. وقد استكانت تلك الوظائف السياسية والاجتماعية للمسرحيات -بشدة- مع موقف الإتحاد التجاري الصناعى في جنوب أفريقيا: حيث كانت وظائفها من ناحية استكشاف موقعهم ومكانهم تحت الظلم الصناعى والعنصري. وذلك إلي جانب الجمهور والممثلين، ومن ناحيه أخري تقوم تلك المسرحيات بخلق تضامن جديد وإحساس بالأمل داخل صفوفهم. والمسرحيات صادقة في رسمها لخبرة حياة العمل داخل المصانع، والذي أبرز ذلك أيضاً هي التقنيات المسرحية مثل استخدام الأقنعة والرقصات والأغاني المصاحبة. وقد كتبت هذه المسرحيات بعد التسجيل الذي تم لورشة العمل المترجلة.

ونلاحظ أن فرقه (الماراثولي) كانت مشروع (ليوثو)، علي الرغم من أن معظم المشاكل التي تعالجها كانت تقع في المناطق الريفية في جنوب أفريقيا، وبالتحديد في المناطق التي يرحل عنها العمل ويذهبون إلي مناجم الذهب في جوها نسبرج والمدن الكبري الأخري، حيث يجذب أولئك العمال إلي هناك. وهناك مظهر آخر من مظاهر مسرح (الإسكين) المضطهدين، ويتعلق بهؤلاء العمال ذاتهم في جوها نسبرج وبالتحديد في المصانع الكبري في (دوربان). وقد تورط المثقفون النشطون من شركة فبينيو جانكشن للمسرح، في مساعدة العمال المضربين في عام ١٩٧٩، وقد طلب منهم تباعاً

المساعدة في خلق مسرحية مع فرقة أخري، والتى كانت قد أقيلت من شركة (ريلاي بريسيجن فوندري).

لقد قام هناك تفريق بين المسرح الذي يُعَرِّف نفسه فيما يخص الاضطهاد العنصري (سواء كان ذلك يخص القائم بالاضطهاد أو المضطهدين) وما أطلق عليه المسرح "غير العنصرى". ويعتبر ذلك في الحقيقة تعريفاً مبسطاً: حيث إن جميع المسارح في حدود التفرقة العنصرية مرتبطة بالضرورة وبشكل ما بأعراض الاضطهاد، والكثير من أولئك المشاركين في ظاهرة المسرح -التي وصفناها منذ قليل- لا يريدون أية طموحات غير عنصرية. ومع ذلك فالذي نشير إليه كان بالنسبة للنشيطين في المسرح موقفاً اختيارياً.

وعادة ما كان هناك اختيار مترو يجب القيام به، عما إذا كان يجب أن يقوم الأفراد بالدفاع عن كرامته كأفريقي، والحفاظ علي نوع من الأساس المستقل، أو يتعاون أولا مع نشاطات (المجلس الفنى للأداء المسرحي) وقد اعتبر العديد من الناس ذلك -بالطبع- شيئاً مفضلاً بسبب الحاجة الاقتصادية. وتلك المواقف في الحقيقة يمكن مساندتها وفهمها أكثر من مواقف الأفريقيين (الإسكين) لمسرح جنوب أفريقيا، والذي حاول البقاء خارج هيكل المُستعمر المُضطهد والأفريقيين المضُطهدين، والمشاركة في المسرح الذي بدا وكأنه مسرح في سياق غير عُنصري. إنه من الملائم أن نحاول أن نري إلي أي مدي نجحوا في ذلك.

يمكن أن يقال تقريباً من وجهة نظر معينة إن المسرح غير عنصرى لا يزلا شيئا "مستقبليا"، ويمكن المجادلة حقاً بأن جميع الفرق "غير عنصرية" والتي افتتحت في

السبيعينيات، كانت مُلهمة من البيض والذين كانوا يديرونها أيضاً، ومثال ذلك فرقة (سباسي) ، و (ورشة العمل رقم ٧١)، و(ماركت ثيتر) وشركة (جانكش أفنيوثيتر). ويعتبر ذلك شيئاً واضح الأهمية، ولكن يمكن أن تكون القضية أنه في ذلك الوقت لم يكن باستطاعة أحد تصور صيغة أخري للمسرح غير العنصرى.

وقد ضم مسرح (بريان أستبري سباس) في مدينة (كيب تاون) -فقط وبشكل تدريجي- بعض الفنانين السود إلي إنتاجاته المسرحّية، وقد تحقق الدعم لهذا المسرح بشكل كبير من خلال جمع، الأموال الذي قام به البيض. وقد كانت قيم المسرح غير العنصرية واضحة وحقيقية، حيث شجع المسرح (غير العنصري) كُتاب الدراما الأفريقيين من أمثال (فاطيمة رايك)، وزاكيس مد)، وقد شجع أيضاً الإنتاجات المسرحية لـ ممثلي (السربنت)، وعلي سبيل المثال، إنتاج مسرحيات (الإستيتمين) و(الجزيرة) و (سيزوي بانس) بالتعاون مع الكاتب المسرح (فيوجارد).

وفي نفس الوقت في جوها نسبرج، بدأ (روبرت ماكلارن) العمل مع الفنانين الإفريقيين فابتكروا مسرحيات مثل «مفترق الطرق»، و«زازيب»، و «البقاء» و «أهلنجا»، وساعدا أيضاً (كريد وماتوا) في مسرحيته (أنو سليميلا). وذلك في إطار معهد العلاقات بين الأجناس. ومن غير المؤكد ما إذا كان يمكن لتلك النشاطات التي قامت بها (ورشه العمل رقم ٧١) أن تقوم دون الصلاحيات المسُهلة التي يقوم بها النشاط الأبيض، وعلي الرغم من أن النشاط الأبيض -نفسه- طمح إلي قيام المجموعة بالتوظيف غيرالعنصري في شكل ديموقراطى.

وقد قام (بارني سيمون) بدور مماثل مع فرقته الجديدة وإسمها (ميرورورون)، وذلك عندما انفصل عن فرقة (إيان برنارتدس) واسمها (فونيكس بلايرز)، وذلك ليقوم بأخذ مسرحية (فولوبون)[1] التي كتبها (بن جونسون)[2] وذلك كي يعرضها في سياق حياة المدينة الصغيرة، وقد أطلق علي المسرحية اسم (فيري). وقد قام (بارني) بنفسه بتأنيب البيض وذلك بعد أن أقنعت كل من فرقة (نيكون) و (بيت) الفرقة التي تعمل مع (بارني) بالتوقف عن العمل معه لأنه أبيض. وقد قابل (بارني) أخيراً (ماني مانيم) والذي كان يعمل حتي عام ١٩٧٤ في المسرح التجاري ومجلس الفنون التمثيلية في (ترانزفال). وقد قام الاثنان معاً بتشكيل فرقة كلها من البيض، وهي الشركة التي قامت باستئجار سوق السترو الهندي القديم في (نيوتاون) من المجلس المحلي لمدينة جوهانسبرج، وتحويله إلي دار عرض وأخيراً إلي خمس دور عرض. وقد قامت الشركة من فورها بدعوة المخرجين والممثلين والكتاب المسرحيين السود إلي المشاركة في عملهم، وقد أجّرت الشركة دور العرض لأناس آخرين أيضاً.

ولقد كان ذلك المسرح (غير عنصري) من بعض النواحي فقط، حيث كان (بارني سيمون) و(ماني مانيم وهما المخرجان الأبيضان لمسرح (الماركت) يريدان من ناحية العمل مع والترحيب بـ (جميع الفنانيين الذين يمكنهم المشاركة في نجاح المسرح) ومن ناحية أخري أصر كل من المخرجين علي أنه من هذا الحين لن يكون الجمهور مقيداً بقانون (مناطق التجمع)، والذي يقضي بعدم اختلاط السود والبيض في المسرح.

---

(١) Volopone اسم مسرحية كتبها (بن جونسون) (المترجم)
(٢) (Ben Johnson) كاتب درامى إنجليزى من مُعاصري (وليم شكسبير).

وبحلول عام ١٩٧٩ حوّل (بارني) جهوده الإبداعية من دائرة إحياء الضمير الأبيض إلي مجموعة من إنتاجات الورشة المسرحية، والتي بدأت بإنتاج مسرحية (سنسيانتي) واشتملت علي مثلين متعددي الأجناس. وقد استمرت تلك الاستكشافات لجنوب أفريقيا المعاصرة في مسرحيات مثل (أطلق عليّ امرأة)، و(الكلب الأسود)، و (مولود في رسا).

العامل الأول المحدد الذي أثر في عمل (سايمون)، هو اشتراكه في المشروعات المتنوعة لمسرح التنمية في كل من (ترانسكي) و(ونترفالد). والعامل الثاني هو صداقته الحميمة مع (موبنجاني و (نجما) و (بيرس متاوا) حيث طلب منه الأخيران مشاركتهما في مسرحية (روزا البرت). وقد كانت هذه الصداقة مثمرة في عدة أشكال أولها أنها وطدت سمعة مسرح (ماركت) في المسرح العالمى علي أنه مسرح مبدع، وغير عنصري، ومعادٍ للمؤسسة العنصرية، وثانيها أنها أعطت (بارني سيمون) حافزاً جديداً علي ابتكار عروض جديدة للورشة مثل مسرحية (مولود في رسا) أو مسرحية (ستار بريتس) وآخرها فقد أعطت تلك الصداقة كلاً من (نجما) و(متاوا) المهارات المسرحية والإمكانات المالية لتنمية شركاتهم وإنتاجهم المسرحي. وقد قام كل منهما بإنتاج مسرحية نضالية شبيهة بمسرحية (ووزا البرت)، والمسرحية التي أنتجها (متاوا) هي (بوفا)، والمسرحية التي أنتجها (نجما) هي (أمينا مالي). وذلك قبل توقف (متاوا) واستمرار (نجما) في تفسير مسرحيته الغنائية (سارافينا) والتي اكتسبت نجاحاً عالمياً، وتقع أحداثها في المدن الصغيرة. وقد أتبعها (نجما) بمسرحية أقل نجاحاً وهي (حُمة المدن الصغيرة) والتي قام بها ممثلون كُلهم زنوج.

ويمكننا أن نري ما أطلقنا عليه -غالباً- المسرح (غير العنصرى) في شركة (ماركت) المسرحية علي أنه في الحقيقة كان مكوناً من تقابل ديلكيتيكى[1] بين التقاليد الأوربية والإفريقية والتي ربما تنصهر مع بعضها بشكل وقتى وتنتج تقريباً بالصدفة أشكالاًجديدة. وقد ساعدت شركة(ماركت) المسرحية علي اختلاط جميع الأشكال المسرحيه، حيث عرضت -علي سبيل المثال- المسرح الهندى علي(كيس) و (روني جوفيندر) وهما ابنتا عم من مدينة (ريربان)، وعلي ممثلي (كولورد كيب فلات) و (آدم سمال) من كيب تاون. وربما كان الطموح لجعل مسرح (ماركت بوتقة انصهار للمسرح ذا نتائج عكسية حيث إنه أبعد الفرق المسرحية الأفريقية.

عن جمهور المدن الصغيرة التي تطبق علي مسرحياتها رقابة شديدة؛ وبذلك حرم ذلك الجمهور من تلك الفرق. ويرعي شركة (ماركت) -بشكل رئيس- عدد كبير من رجال الأعمال البيض متحرري الفكر. ولكن هل كان يمكن لبعض المسرحيات أن تجد طريقها إلي العرض دون ترحيب شركة (ماركت) المسرحية بها؟

لقد كانت هناك شركة واحدة بالتحديد التي انجذبت إلي إمكانات مسرح (الماركت)، حيث تطورت -تدريجياً- من مجموعة من الطلبة في جامعة (وتس)، إلي فرقة مسرحية غير عنصرية كاملة ولها أهداف محددة. لقد بدأت شركة (جانكشن أفنيو) للمسرح عملها بمسرحية تم إبتكارها في ورشة عمل، وموضوعها هو موقف المشاركين فيها من سياسية التمييز العنصري. وقد فككت مسرحية (التاريخ الوهمي لرجل ليس له نفع) التاريخ الإستعماري فجأة وأظهرت المصاعب التي واجهت الشباب البيض عند

تصالحهم مع تعلموه وما قد كان يجري حولهم. وقد عرضت المسرحية عام ,١٩٦٧ وقد كانت الفكاهة والغناء الراقص السريع شيئاً جديداً، حيث قدم عنصراً جديداً في المسرح الجاد. وقد انضم الأعضاء الأفريقيون السابقون لشركه (الورشة رقم ٧١) إلي شركة (جانكشن أفنيو)، حيث إن شركه الورشة قد توقفت تماماً.

وقد قامت جنباً إلي جنب شركة (جانكشن) في الرجوع إلي تاريخ جنوب أفريقيا للاستلهام ونتج عن ذلك مسرحية (راند لوردس وروتجت) والتي أنتجت عام ١٩٧٧، وقد قامت وقائع هذه المسرحية علي الأوراق التي كتبها المؤرخ (فان أوسيلن) وكانت بداية الصداقة الطويلة مع (ورشة التاريخ) لطلاب جامعة وتس، والذين كانوا هم أنفسهم مشغولين بمحاولة تفسير تاريخ جنوب أفريقيا من وجهة نظر جديدة ألا وهي وجهه نظر الأغلبية.

وأثناء غياب زعيمهم (مالكوم بيركي) في الولايات المتحدة، تورط بعض أعضاء الشركة وهم بالتحديد (أستريد فون كوتز)، و (ويليام كينتريدج)، و (أرثر موليبو) ، و (رامولا ماخين) في مساعدة العُمال المضربين والمنتمين إلي حركة اتحاد التجارة حيث كان العمال قد فصلوا من أعمالهم في مصانع (فاتيس) و(مونس).

وقد قاموا بخلق مسرحية عن البطالة عنوانها (الأمان) وأدمجوها مع مسرحية هزلية قوية عن الخادمات والسيدات وعنوانها (ديكتشيننغ)، حيث قاموا بعمل جولة في المدن الصغيرة وفي جوها نسبرج البيضاء، في محاولة لجمع المال لمساندة جملة المقاطعة.

في عام ١٩٨٢ انجزت شركة (جانكشن أمنيو) مسرحية (مارابي)، حيث تحتفل هذه المسرحية بالتاريخ، ولكنها في نفس الوقت مناسبة لمشاكل الحاضر. وقد قامت بعرض المسرحية في مهرجان الثقافة والمقاومة في بتسوانا، حيث أنتجت المسرحية أولاً تحت إخراج (أري سيتاس) ثم (مالكوم بيركلي). وقد بدأت الشركة سريعاً في العمل في مسرحيات متتابعة لـ (مارابي) والتي لاقت تصفيقاً عالمياً وقد عالجت مسرحية (صوفيا تاون) أكثر من أي إنتاج آخر موضوعاً غير عنصري، أو بالأحرى موضوع انتفاء العنصرية. هل يمكن للبيض والسود أن يعيشوا سوياً؟ هل عاشوا سوياً في (صوفيا تاون)؟ هل لهذا أية علاقة بالنسبة لأعمال الكونجرس، أو فشله في القيام بأي عمل عندما استأصلت الإخلاءات القهرية -حرفياً- مجتمعات بأكملها لإفساح الطريق لضواحي جديدة للبيض؟) في عام ١٩٨٦ ومع تصاعد القمع كان موضوع العنف الحكومي المنظم مناسباً وكذلك موضوع فشل سكان صوفيا تاون في المقاومة بسبب نقص التضامن. وبالنسبة لشخصية الفتاة اليهودية التى ذهبت للعيش مع الأفريقيين بدافع الفضول فإنه يمكن أن يعتقد أنها تمثل التعاطف غي المؤثر من جانب البيض الليبراليين والذين يشمئزون -حتي الآن- من التخلي عن الرفاهية المادية.

وقد رُكبت ومُثلت مسرحية (صوفيا تاون) بشكل شديد الجمال. وكانت إلي جانبها أغنيات (الكابيلو) والتي كانت رائعة و (بريختية)، والتي بعّدت -بدورها- المسافة بين الجمهور وخط القصة. وقد قدمت وسائل إعلامية متنوعة اللوم علي المسرحية؛ لأنها كانت تمتلئ بالحنين الرقيق أكثر من امتلائها بالنضال. ويمكن القول أيضاً إن شركة (جانكشن أفنيو) كانت تحاول عيش وخلق مجتمع غير عنصرى من خلال تزاملهم،

حيث يشارك البيض والسود بتحف فنية وتقنيات ثقافية معينة والتي جُمعت في صيغة مسرحية جديدة. وإذا كانت هذه الصيغة المسرحية الجديدة صورة مجازية لـ (جنوب أفريقيا الجديدة) حيث يعكس المسرح (غير العنصرى) الدولة غير العنصرية، فإن مسرحية (صوفيا تاون في ١٩٨٦) يمكن لها أن تكون مجرد بروز لا يزال مظللاً (أو ملطخاً؟) بعيوب نظام التفرقة العنصرية الرأسمالي. ومن الصدق أن نسجّل خلافاً معيناً بين المشاركين الإفريقيين، والذين كانوا مستعدين للعمل مع البيض، والتحديد مع مخرج أبيض، ولكن لم يكونوا مستعدين دائماً للتسليم بأن ذلك الاستعداد كان لأسباب غير الأسباب المادية.

وقد كانت جنوب أفريقيا في حالة من الاضطراب في الفترة ما بين عامي ١٩٨٦ و١٩٨٩، حيث جيث توالت فروض الطوارئ، وحيث كانت القوي التقدمية في حالة تجمُع وتكيف مع الموقف مستمرة وغير متناقضة. وقد كان الضغط الثابت الذي تمارسه قوي الثورة بهذه الدرجة البالغة بحيث أجبر (بوثا) -في وقت قصير- علي تسليم السلطة للرئيس (دي كليرك) والذي سيطلق سراح (نيلسون مانديلا)، ويبدأ عملية التغيير. ولم يكن واضحاً بأي شكل أن ذلك التغيير سيكون بطرق سلمية (ولا يزال الأمر كذلك الآن) حيث بدأت شركه (جانكشن أفنيو) العمل في مسرحيتها الجديدة. وقد جمعت مسرحية (سن وظُفر) العديد من الصحبة القديمة مع أعضاء جُدد، كانوا قد عملوا مع المخرج (مالكوم بيركلي) في قسم الدراما في جامعة (وتس). والرؤية المحورية لهذه المسرحية تدور حول فيضان يكتسح الأرض أو جنوب أفريقيا، ولكنه فيضان من الدماء. وقد صورت ردود الفعل التي سادت البلاد إذا وهذا الوضع في

صورة بلاد ممزقة بالنسبة للبيض والسود علي السواء، وقد انعكست الأشكال المختلفة للتمزق السياسي والاجتماعي والجنسي فيْ الشكل الممزق للمسرحية. حيث قامت مجموعة غير مترابطة بوضوح بتمثيل مشاهد من حياتهم في أنماط واقعية أو أسطورية أو رمزية. حيث تسرد الشخصيات قصة الفيضان. «ويتعلمون تفسير العلامات». وقد كان إنجاز شركة (جانكشن أفنيو) أكثر صدقاً في انتفاء عنصريته، في كونه قد تعدي -أخيراً- موضوع (العنصرية) ليري كيف يمكن تثبيت الشظايا مع بعضها البعض البعض مرة أخري. وكما رأينا فإن مسرح المضطهَدين الذي يتعدي تعبير (أوجست بول) ليشمل مسرح المضطهَدين، له جماهيره المبينة في ذلك المفهوم الملازم. وجماهيره هذه بيضاء تابعة لمجلس الفنون والعروض، وهم حتي وإن سمح لهم القانون بالقيام بذلك، فإنهم يشمئزون من تقبل الأفريقيين من «الطبقة الوسطى» داخل صفوفهم. لقد كان هناك تحول بطيئ وخاصة فيما يخص مجمع (ونديروا) الجديد في جوهانسبرج، حيث كان يجتمع كثير من البيض الليبراليين بعيداً عن مسارح الدولة في بريتوريا والتي يسيطر عليها الأفريقيون. وقد كان مجلس (ناتال)، وناباك الأول في محاولته تأسيس علاقات رسمية مع الحركات الشعبية الديمقراطية وذلك في عام ١٩٩٠، ومن ناحية أخري فإن مسرح اتحاد التجارة ومسرح التنمية لعبا بالتعريف مع. جمهور مُحدد. ويجب أن نخصص هذا العريف لأن مصطلح «الجمهور» نفسه ليس دائماً مناسباً حيث إنه أثناء العرض المسرحى - كما يحدث أحياناً - يقوم الممثلون والمشاهدون بتبادل الأدوار. أما بالنسبة لمسرح (الوعي الأسود) فهدفه الأول هو معالجة ورفع مستوى الوعي عند الجمهور الإفريقى. وهنا أيضاً يوجد نوع ما من التطور:

فبعد السبعينيات اضطر الجيل الجديد أن يصبح أقل عناداً فيما يخص تعاونه مع البيض. وعلي الرغم من أن ذلك يصدق بشكل أساسي فيما يخص قبول المساعدة العرضية من المخرجين البيض، فإنه يعني أيضاً الخضوع (ربما بالمعنيين الثابتين للكلمة) لمنظمات غير سوداء في أوروبا والولايات المتحدة، في حالة الدعوة إلي العمل في الخارج.

ومع ذلك فإن نقص نجاح هؤلاء الكتاب المسرحيين في أماكن تجمع السود التي تكلمنا عنها، هو مثال مدهش لمسرح مُقدر لجمهور معين، والذي كان مجبراً بسبب التفرقة العنصرية علي إيجاد جمهور في مكان آخر. وقد يسأل البعض ما إذا كانت وظيفة هذه المسرحيات النضالية والناشرة للوعي، قد تغيرت بسبب: الاستقبال الذي تلقته. والمثال الشديد علي ذلك، هو ما حدث في أول ليلة لعرض مسرحية (عودة الطبلة) حيث اضطر الكاتب والممثل في نفس الوقت وهو (ماشي ما بوني) أن يوقف العرض، ويطلب من الجمهور ذي الغالبية البيضاء أن يسترخي. لقد كانت تيارات العداء المضادة قوية، وكانت تُشع بين الجمهور وخشبة المسرح. وقد كان ذلك في عام ١٩٨٦ في مهرجان المستوطنين الذي يقام في جرهامز تاون. لقد كان عدم الفهم أيضاً منتشراً في مسرح (ماركت)، وذلك بعد زوال الشعور بالحداثة في المسرح، حيث شكا المشاهدون والنقاد -غالباً- من التكرارية ونقص التنقيح. وهم بذلك ينسون أن تقاليد وأهداف المسرحيات ليست موجهة إليهم بشكل أساسي. والمهم أن (ما بونيا) و (ماناكاا) وآخرين، نجحوا في الحفاظ علي نظريتهم وتطبيقهم العملي علي حاله؛ وبتأكيدهم علي استقلالهم وكرامتهم ورفضهم الإذعان لليبراليين البيض، فإنهم غالباً

ما قاموا بإحداث توازن مع الآخرين المشتركين في المشروعات «غير العنصرية»، أو أعطوا أصحاب هذه المشروعات غير العنصرية شجاعة للمطالبة بتساوي الوضع مع المشاركين البيض.

ومن جانب الممثلين، فإن المسرح «غير العنصرى» يُساوي دائماً -وبشكل تقريبي- طموحات التشرتاريين والتي تترجم بالمصطلحات السياسية اليوم في شـــكل الـ (أ. إن. سي) والحركة الديموقراطية الشعبية. ومن الغريب أن الامر ليس دائماً كذلك مع المشاهدين الذين تجتذبهم. لقد شجع دائماً التمرس والموقع الجغرافي لمسرح (الماركت) -ناهيك عن القائمين عليه من ذوي الأعمال الضخمة- الجمهور الأبيض الليبرالى أكثر من الجمهور الأفريقي في مناطق تركز السود. وكان من الواضح أنه إذا كان علي مسرح (الماركت) أن يلعب دوراً في جنوب أفريقيا جديدة؛ فإن عليه الاتجاه بأن يتوسع في خدمة مصالح الناس.

ويمكن الشعور بحدوث البداية طبقاً لهذه الخطوط في نهاية عام ١٩٨٩، وذلك في الحركة التي كان لها أن تُنتج (ستاربريت)، والتي مُثلث لأول مرة في اغسطس ١٩٩٠ . وتقع أهمية هذه المسرحية في جانبين. أولهما أنها كانت أول مسرحية تخرج من فرقة (لابوراتوري ماركت) الجديدة والتي افتتحت في يناير ١٩٩٠، وثانيهما أنها كانت واحدة من العديد من الأعمال التي شاركت فيها (هاند سبرنج ببيت). وقد اقترحت فرقه (ماركت لابوراتوري) (Market laboratory) السماح لمجموعات مختلفة بفترة سماح مدتها ثمانية أسابيع، يقومون خلالها بإعداد مسرحية مع إحتمال عرض هذا العمل المسرحي في إحدي دور العرض المسرحية في مسرح (ماركت).

والجديد في ذلك أن المجموعة كانت تتلقي أجر معيشة أثناء فترة العمل دون شروط مُحددة. وهذا يعني إمكانية قيام الممثلين العاطلين عن العمل، باستكشاف وتجريب أشكال مسرحية جديدة. ويمكن لهذا المسرح جعل التجريب يناسب ما يتوقع أن يكون الجمهور الجديد للمسرح في جوها نسبرج. وقد أصبح السكان في بعض أجزاء المدنية في عام ١٩٩٠ ذوي أغلبية أفريقية، حيث قام رجال الأعمال الصغار بإنشاء تسهيلات تجارية وخدميّة في المكاتب وفي الشوارع. ويقوم هؤلاء بالتجمع أيام السبت في الجهة المقابلة (لمسرح (الماركت)؛ وهي سوق الأشياء المُستعملة. وقد جذب مُجمّع (والهوترستريت) زبائن أفريقيين جدد جاءوا للعيش في مدينة مختلطة بحكم العادة. إذا كانت فرقة (اللابوراتوري) ليست عنصرية في الجوهر، فإن الحقيقة التي تقول بأن السود يملثون ٨٥٪ من سكان جنوب أفريقيا، احتاجت أن ترجح كفة الميزان في مسرح جوها نسبرج العالمى لصالح البيض حتي يُعدّل الميزان. ولإنتاج مسرح يلائم إمكانية الجمهور ذي الأغلبية الأفريقية فإن ذلك يحتاج إلي أخذ ثقافتهم التطورية واهتماماتهم في الاعتبار. ويبدو أن اختيار الفريق الأول يعكس ذلك. وقد قام (بارني سيمون) بنفسه- بإخراج الإنتاج الأول للورشة مع مشاركين بيض وأفريقيين، وهم (فيتران ماتزويبكو) و (أرثر موليبو) من فرقة (جانكشن أفينيو) ومحركا العرائس وهما (أدريان كولار) و (بازيل نجونز).

وفيما بعد، انضم إليهم (دوريان مايبكو) و (بوس زيكوفا) وذلك للمساعدة في تحريك العرائس. وعلي الرغم من أن ذلك ربما يبدو للوهلة الأولي مختلفاً قليلاً عن

توزيع (مايمون) العادي للأدوار في الورشة، و الممتع هنا هو أن القصة المطوّرة تدور -بشكل فريد- حول الحياة في مناطق التجمع السوداء، حيث إنها تعود إلي الوراء وتنشط إلي مسرحية (فيري) أكثر منها إلي مسرحية (مولود في آر. إسي. اي)، والتي لم يقدر لها أن تحيي ضمير الجمهور الأبيض.

وقد أخرجت الورشتان الثانية والثالثة كاتبتي مسرح وهما (دوريان موزبيكو) ثم (فاطيمه دايك) وهي مؤلفة (أضحية كريلي). لقد كان هناك حركة نسائية أفريقية متنامية في مسرح جنوب أفريقيا، وذلك من خلال مسرحيات مثل (أنت تضرب المرأة، أنت تضرب الصخرة) والمسرحية التي كتبتها (جينا مالفو) وهي (هل رأيت زندالي؟). وتعتبر كل من (موزبيكو) و(دايك) مساندتين قويتين للحركة الديموقراطية، ولكن في نفس الوقت، فإن لديهما ما تقولونه عن مكانة المرأة الواقعة في شباك مجتمع التمييز: وقد كانت (موزبيكو) أيضاً واحدة من عشرة عاملين ثقافيين تمولهم فرقة (اللابوراتوري)؛ حتي يقومون برحلات بشكل ثابت في مناطق التركز الأسود. لكي يقوموا بتعليم المهارات المسرحية، والمساعدة في إظهار الكُتاب الدراميين، وتطوير مفهوم نصوص الدراما علي المستوى المسرحي.

ومن بين المشروعات الأخرى: جلسات العرض بعد ظهر أيام الأحد، حيث لاقت الفرق الجديدة وكتاب المسرح، التشجيع علي عرض أعمالهم للجمهور وبحثها والسماح بحرية الانضمام.

وهناك العروض المكتظة في مركز فواندا التابع لماناكا علي مشارف سوتيو، أو عروض جيبسون كينت في ديب سويتو، وأحيانا المشاهدون غير المتوقعين مثل الشباب من بلدة بوتشيفستروم، الذين كانوا يستأجرون الأتوبيس ليشاهدوا عرض "ستار برايتس" في السوق نظراً لإعجابهم بالعروض السابقه لكل من موليبو وما زيبوكو في مدينة «سوفيا تاون». لكن هل يمكن لمرافق المسرح علي ما بها من قصور في البلدان والمناطق الريفية في معظمها، وعدم وجود تعليم مسرحي مؤسسي للجماهير علي مدي فترة التفرقة العنصرية الطويلة، أن تولد الحماسة الكافية لضمان ازدهار مسرح الشعب في جنوب أفريقيا الأخري؟ والإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة فالكثير من المفكرين في جنوب أفريقيا تشاءموا في تكهناتهم القاتلة بأن العصر الذهبي لمسرح جنوب أفريقيا قد انتهي، رغم أن هذا العصر مر خلال فترة التفرقة العنصرية. والمؤكد هنا هو أن فناني المسرح كانوا يتطلعون لشئ جديد -كما هو الحال دائما- في المسرح، أو لطريقة جديدة لتصوير الواقع؛ واقع المجتمع.

وفي هذا الجو يمكن للمرء أن يقول إن مسرح الورشة في جنوب أفريقيا أخذ «يتخطي فيوجارد». ففيوجارد لم يعد مجرد فنان يسافر إلى مختلف الأنحاء أكثر مما كان يفعل.

وقد أتي آخرون إلي أوطانهم بالشجاعة علي البحث عن أنماط جديدة تناسب الحركة الديمقراطية. فقد أنشئ مسرح جديد للعرائس« للكبار علي يد أندريان كوهلر وباسيل جونز اللذين عاونت عرائسهما هاند سترنج مع ممثليه في عرض «سن وظفر»، و«ستابرايتس» في تحديد نظرة جديدة شاملة لمسرح جنوب أفريقيا «غير العرقي»؟

وإذا كانت مرحلة الشخص العادي قد اقتربت، فإن العرائس يمكن أن تجعل الشئ العادي «غير عادي» أو «بطولي" كما يقول أندريان كوهلر. ويمكن أن نضيف أيضا أن العروسة نفسها تعد «غير عرقية»، فالشخص الذي يقدمها ماديا علي المسرح لا يجب أن يكون بالضرورة ممثلاً أبيض أو أسود. وهناك أنماط جديدة أخري تحتاج الإعداد في جو أكثر ديموقراطية. ومازالت عروض البانتوميم الذكية لأندو يوكلاند محيرة بدرجة تجعل من الصعب التعبير بدقة عن المشاكل الحقيقية كجنوب أفريقيا المستقبل التي يتنبأ بها. وأخيراً فقد كان هناك مد كبير في فن التمثيل وفي نفس الوقت ينتمي الي جنوب أفريقيا نفهسا، وليس مقصوراً علي دار عرض مسرحيّة محددة وذلك في الثمانينات حقق شعراء المديح نجاحاً مع الناس أكثر من نجاح مسرحيات (الاتحادات) نفسها. وقد امتدح أولئك الشعراء الحركات الاتحادية الشعبية، وغالباً ما قاموا بالعرض المسرحى في لقاءات اتحادية ووظائف متعددة. ويتناسب شعر المديح جيداً مع لقاءات الناس في الهواء الطلق. ويعتبر شعر المديح شكلاً تقليدياً شفوياً يكيفه كل شاعر -وقتاً ومساحة- مع الظروف التي تواجهه هو ومجتمعه. إذا كان كل من (الفريد كابيولا)، و(ميّ هاتشوايو)، و(نيس مالانج) قد استطاعوا نشر مجموعاتهم الشعريه باللغة الإنجليزية ولغة (الزولو)، فقد صودرت التسجيلات الشعرية التي كتبها شاعر الجماهير البارز (سويتو) عام ١٩٨٦ وذلك في (ناتال). وقد بدأ (مازواخ مبيلي) إنشاء أشعاره في طريق العودة من الجنازات عام ,١٩٨١ وكما قد قيل غالباً. إن المسرح لم يعد يوجد علي خشبة المسرح بل في الشوارع، حيث أصبحت الجنازات

«أحداثاً» يحفرها الناس فقط لسماع (مبيلي). وقد قام مدير النشر بتقديم أسباب حظر نشر شريط تسجيل قصيدة (التغيير هو الألم) قائلاً: «هذا الشريط المسجلة عليه القصائد سيكون له تأثير قوي بين الجماعات الثورية في (أر. إسى. أي) وفي التجمعات الشعبية أيضاً، وذلك بسب موسيقاه المثيرة وعرضه الدرامي".

هل ستكون هذه هي دراما المُستقبل؟

الفصـل الثـانى عشـر

Papua New Guinea and Fiji
Regis Stella

بابوانيو غينيا وفيجى
رجيس ستيلا

لا تعتبر الدراما غريبة علي مجتماعات جنوب المحيط الهادي بمعني أنها تحوى:

أعمال التقليد بمعنى إعادة تفعيل الأحداث الحقيقية أو الخيالية بما في ذلك أفعال وتفاعلات البشر -الحقيقى منها أو المقلد- أمام الجمهور كما لو كانت هذه تحدث يحدث في نفس اللحظة.

ففى مجتمعات المحيط الهادي يحتوي الرقص التقليدي والغناء ورواية القصه علي عناصر من الأداء الدرامى.وهكذا كما يشير كيرس باول بشكل صائب، فإننا عندما نبحث الدراما الحديثة فى جنوب المحيط الهادي، فإننا نتناول الكتاب الأوائل للمسرحيات، وليس الصناع الأوائل للمسرحيات.

وفي المجتمعات الناطقة بالإنجليزية في هذه المنطقة، تعتبر المراكز الرئيسية للدراما الحديثه بابوانيوغينيا ، وهاواى، وشبكة جامعة جنوب المحيط الهادي التي تتخذ من سوفا مقرا لها.

فالدراما الحديثة تعتبر نمطاً لم يتبعه الكتاب في هذه المنطقة بقوة؛ بسبب القوة المتواصلة للثقافة الصوتية، والمطالب المعقدة للكتابة من أجل عرض مسرحي وإقامته. وكانت بدايات مجال الإنتاج المسرحى الأكثر ثباتا فى بابوانيوغنييا مع الكتاب الشباب ذوي التعليم الثانوى، خلال فترة التحرر من الاستعمار حيث أقيمت جامعة باوا نيوغينيا، خاصة المناهج الإبداعية في الكتابة التي أعدها أولي بيير. فهؤلاء الكتاب لم يكتبوا مسرحيات فحسب، لكنهم كتبوا نثرا وشعرا أيضا. فجميع كتاب

المسرح الأوائل -فيما عدا جون كانيكو برنارد ناراكوبي- بدءوا كطلاب كتابة إبداعية علي يد أولى بيير. فقد بدأ جون كانيكو كتابة المسرحيات حينما كان في معهد جوروكو للمعلمين، وبدأ برناردناراكوبي كتابته وهو طالب في جامعة سيدنى. وكان الدافع الآخر للكتابة هو إمكانية النشر في المجلات مثل مجلة "كوفاف" و"كتابة بابوا نيوغينيا". وبالصدفة تزامنت فترة بدء هؤلاء الكتاب الكتابة، مع الوعى السياسي والتحرر من الاستعمار، فالقاسم المشترك بينهم هو الاستعمار.

وكانت مسرحية "إين رود بيلونج كاجو" للكاتب ليوهانيت، أول مسرحية يتم نشرها في عام ١٩٦٩. وفى هذا العام أنشئت صحيفة كوثاف الأدبية في بابوا نيوغينيا. وفي عام ١٩٨٢ ظهرت صحيفة "أوندوبوندو" الأدبية لتحل محل الصحف الأخري المفلسة فعلاً.

كما عملت جامعة جنوب الهادي التي ظهرت بعد عام من جامعة بابوانيوغينيا كمصدر وعامل محفز للكتابة في جنوب الهادى وليس في بابوانيو غينيا فحسب. وقد أقامت مجموعة أغلبها من الطلاب مثل رايموند فيلاى وجوناكولا مفانيسا جريف، وقليل من أعضاء هيئة التدريس مثل ألبرت فيندت ومارجوري كروكومب أقاموا جمعية جنوب الهادي للفنون الإبداعية التي أصدرت فيما بعد صحيفة "مانا" الأدبية، التي عملت علي رعاية أعمال الكتاب فى جنوب الهادي الذين يعتبر أغلبهم من طلاب جامعة جنوب الهادى. وقبل صدور صحيفة مانا كان الطلاب قد أصدروا صحيفتهم الخاصة وهي "يونيسباك". والعامل الملحوظ فى هذه الصحف الأدبية هو أن بها

احتمالات موت كبيرة، لكن الشئ الهام في هذه الصحف هو أنها نشرت مسرحيات أوائل كتاب المسرح في الجنوب الهادي وبدون هذه الصحف ما كان يمكن لهذه المسرحيات أن ترى النور. ومن خلال هذه الطرق، والإذاعة ثم الفرق المسرحية فيما بعد أمكن تحقيق ما يسمى بدراما جنوب الهادى بالمفهوم الحديث.

وفى بابوا نيوغينيا واصل ليوهانيت مشواره وكتب "الابنة الجاحدة"، ومن بين كتاب المسرح الآخرين جون وايكو الذين ألف "الصقر المفاجئ"و وراى ناماليو مؤلف "سيدة طيبة من كونيدوبو" و"رحلات آكلى لحوم البشر" وجون كاسايبوالوفا كاتب مسرحية "حلم كاتاكا" ومسرحية "ديك..." في كرسي الاعتراف" ومؤخراً مسرحية "أخي عدوى" وأرثر جاوديمارس مؤلف مسرحية "الحمولة والشمس" وغيرها من المسرحيات التي لم تنشر، وبرنارد ناراكوبي مؤلف "موت موروك" و"عندما يموت النسر" و"الغرباء هم أهلى" وغيرها من المسرحيات، وكومالا وتاوالي مؤلف "مانكى ماستا"، وروزيل سوابا مؤلف "ويلما وايت" و"بعثرته الرياح". وفي هذا الكاتالوج قائمة بأسماء أوائل الكتاب المسرحيين فى بابوا نيوغينيا وبعض أعمالهم التي نشرت. وهناك القليل من الكتاب الآخرين الذين كتبوا مسرحيات لكنها لم تنشر.

ومن بين الجيل الثاني من الكتاب المسرحيين في بابوا نيوغينيا جون بيلى توكوم مؤلف "أولي كام نا باوليم يومي" وألبرت تورو مؤلف "أيام قصب السكر" ونورا وفاجى براسن مؤلف "رجل كبير لأي أيام" و "السوق السوداء لبواي" و"توراما" وغيرها من المسرحيات وأعضاء فرقته المسرح القومي ومسرح روان روان. وقد كتب أغلب هؤلاء

الكتاب المسرحيين مسرحيات للمسرح وليس للإذاعة. وفي الواقع يوجد بعض الكتاب الآخرين الذين كتبوا للإذاعة خاصة "لجنة الإرسال الوطنية"

وتعتبر جمعية الدراما والفنون التى يديرها بيتر رست الجهة الموثوق بها في العهد الأول للدراما الحديثة في بابوا نيوغينيا . وإلى جانب مسرحية هانيت، عرضت هذه الجمعية عدداً كبيراً من المسرحيات اليونانية والأوروبية. والأفريقية، فضلا عن مسرحية أو مسرحيتين من بابوا نيوغينيا.

وفي استراليا أعطي كل من إبه بوتافيشوس ومسرح برومبت -الذى يملكه في كامبيرا- دفعة لحياة الدراما في بابوا نيوغينيا من خلال عرض عدة مسرحيات. فعلى سبيل المثال تم فى عام ١٩٦٩ عرض مسرحية "الصقر المفاجئ" للكاتب جون وايكو. وفي العام التالي تم عرض مسرحية مانكى ماستا للكاتب كومالاو تاوالي ومسرحية "الابنة الجاحدة" للكاتب ليوهانيت. وتتطابق هذه المسرحيات جميعا في أن موضوعاتها مناهضة للاستعمار.

وقد ظهرت فرقتان مسرحيتان أخريان في بابوانيوغينيا ، لكن عمرهما كان أقصر بالمقارنة بجمعية الدراما. كون هاتين الفرقتين كل من جون كانيكو وأرثر جاوديمباري. ويرجع السبب الأساسى فى نهاية هاتين الفرقتين إلى أن الممثلين لم يكونوا متفرغين، ولم يكن بمقدور الفرقتين العمل دون دعم. وعلى حطام هاتين الفرقتين، نبتت فرقة المسرح القومى تحت مظلة مركزالفنون الإبداعية الذى كان حديث الإنشاء فى ذلك الوقت، مما أدي إلى توسيع المدرسة القومية للفنون وإعادة تسميتها. وبعد ذلك بعدة سنوات استقلت فرقة المسرح القومى عن المدرسة القومية للفنون.

وبعد الاستقلال اختفى أغلب الكتاب المسرحيين الأوائل في بابوانيوغينيا. وتولي الكثير منهم وظائف حكومية ولم يستمر في الكتابة سوى كل من جون كاسايبوالوفا وروزيل سوابا.

بدأ مسرح روان روان العمل فى عام ١٩٧٥ وكان مديره المؤسس جريج مورفي. وكان مصدر تمويل هذه الفرقة المسرحية هو الحكومة الوطنية، وبها ممثلون متفرغون يحصلون علي مرتب واحد. وفيما بعد ظهرت فرق مسرحية أخرى إلي حبز الوحود مثل فرقة دوادوا وروان سيس، وفرقة نورث مولوموتز المسرحية. ويمثل ظهور هذه الفرق المسرحية تحولا ملحوظا من عرض نصوص رسمية مكتوبة، إلى الارتجال القائم علي الأساطير والخرافات التقليدية أي بمعني آخر انصب البحث علي الهوية. وكان مسرح روان روان في صدارة المسارح التي تكيفت مع الأساطير والخرافات التقليدية ويعتبر أغلب عروضها من نوع الأوربرا الشعبية ودراما الرقص.وترجع جذور الأوبرا الشعبية إلي المسرح الأفريقي، بينما تنتمى الدراما الواقعة إلي التقاليد.

ومن دواعي الأسف عدم وجود حوار بين الكتاب المسرحيين في بابوا نيوغينيا والفرق المسرحية.

وقد يكون أشهر كاتب مسرحي فى جنوب الوادى هو روتوما ڤيلسوني هيرينيكو تاوسى مولف "لا تبكي يا ماما" و"طفل لإيفا" و"اختيار سيرا"، ومجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد. ينتمى تاوسى إلي الجيل الثاني وبعد جو ناكولا وغيره من الكتاب السالف ذكرهم، ويعتبر مدرسا مثلهم فى جامعة جنوب الهادي في سوفا،

وتعد سوفا نواة الكتاب المسرحيين في جنوب الهادي فقد ذهب آخرون إلي هذه الجامعة وبدؤا الكتابة هناك. ومن بين هؤلاء الكتاب المسرحيين جوناكولا وهو من فيجى الذي ألف "لست مواطناً الآن" و"جروديال.." والأرض" وبيو مانوا مؤلف "راشيل" ولارى توماس وهو أيضا من فيجى، وفرانسيس بوجاتا من جزيرة سولون ومؤلف "هذا الرجل" التي تحولت إلي فيلم فيما بعد، وجين مارى تيباو من نيوكاليرونيا ومؤلف مسرحية "كاناك" وغيرها. ومن هاواى كوموكيهوا التابع لجامعة هاواى.

وتعكس أغلب المسرحيات التي كتبها كتاب من فيجى جو فيجي وقد نسجت هذه المسرحيات حول موضوع الصراعات الثقافية والعرقية. وتتعامل مسرحيات كومو كيهوا -في الغالب- مع موضوع الهوية العرقية في ولاية أمريكية حديثة ومتعددة الثقافات.

وعلي عكس الحال في بابوانيوغينيا، لا يوجد دعم مؤسسى كبير في دول جنوب الهادى الأصفر.

وكانت في فيجى فرقتان مسرحيتان مقرهما الأساسى في جامعة جنوب الهادى في سوفا، ومع ذلك لا توجد فرقة مسرحية متمرسة في دول جنوب الهادى، باستثناء بابوا نيوغينيا. فتطور هذا النمط الأدبي يعتبر أبطأ من الأنماط الأدبية الأخرى كالشعر والنشر، وفي الواقع لم يكن للدراما علي المسرح جاذبية للجمهور مع المنافسة من العروض والأفلام السينمائية والديسكو والتليفزيون، وتحتم عليها أن تناضل ضد هؤلاء المنافسين لتواصل الحياه.

(الفصل الثالث عشر)

غـانا ونيجـيريا

Elian Saint

إليـــان ســـانت

Andre Utudjan

أندريـه أوتـوديان

كتبت المسرحيات الغينية والنيجيرية في فترة الستينات بواسطة مفكرين وأدباء تعلموا في جامعات أجنبية أو محلية. وقد تركزت دراسة المؤلفين بصفة أساسية علي الإنجليزية أو موضوعات أخري، ولكن نادراً ما تناولت فنون المسرح أو الكتابة المسرحية. وقد افتتن كل من بير كلارك - بيكيدريمو - John Pepper Clark Bekederemo، وإيفيوا سوذرلاند Efua Sutherland، وأما عطه عايدو Ama Ata Aidoo بخصوبة وحيوية الأدب المنطوق، الأساطير، الحكايات، الحفلات التنكرية، التمثيلية الصامتة، المهرجانات، والطقوس. ولكن بسبب كونهم تلقوا التعليم الجامعي، فقد كانوا بنفس القدر يفتنون بالنماذج والأساليب والمذاهب الأوروبية.

حيث كانوا يهيمون بسوفيكليس وإيوريبيدس وشكسبير، ومن بين المحدثين جيه. إم.ساينج. وقد عكست اهتمامات والشغل الشاغل لهؤلاء الكتاب، مثل الجنس (العرقيات)، والنوع، والتصارع الثقافي - الاختلاجات والتوترات الداخلية لأناس وجدوا أنفسهم في دور مبهم غير واضح المعالم، بين هؤلاء الذين يطلق عليهم مثقفون وهؤلاء الأميين. وُلد بيبر كلارك في منطقة إيجاو في دولة البندال في نيجيريا. وكانت حياته في دلتا النيجر قد أثَّرت في مسرحياته؛ حيث استقي عناصر من مسرح إيكين، وحكايات وأحداث أهله في إيجاو. وقد تركت كل من المسرحيات اليونانية، ومسرحيات شكسبير وسيانج أيضاً أثرها في فنه.

وغالباً ما يطلق عليه أنه أحد أعمدة الدراما في غرب أفريقيا. وقد امتدح وول سوينكا عمله المسمي "أغنية الماعز"، وقد خرجت إلي الوجود مسرحية "ماسكويرد" في الوقت الذي كان هو يبحث فيه عن أساليب لتصوير ونقل الحياة في إيجاو، من خلال وسيط وهو اللغة الإنجليزية.

وفي "ماسكويرد" كان الأب -ويدعي ديربي- قد أعطي موافقته علي زواج ابنته تيتي من شاب غريب أتي قريه بعيدة اسمه توفا. وقد تلاشي هذا المناخ السعيد البهيج تدريجياً، ليحل محله حزن وكآبة متزايدة، حيث انتشرت الإشاعات بين القرويين بأن ميلاد توفا قد صاحبه علاقات غير شرعية. وبذلك انقلبت قصة الحب بين العاشقين والتي كانت علي طريقة چيسيكا - لورينزو أو روميو - چوليت - انقلبت إلي مأساة حزينة تقترب من فن الميلودراما. فقد قتل الأب ابنته لأنها رفضت أوامره بعدم مقابلة حبيبها المنبوذ، وهو ذلك الغريب "الذي قُدِّم بعد ذلك علي أنه "ماسكويرد". وقُتل توفا أيضاً في نزال علي يد الرجل الذي كان سيصبح حماه. كل ذلك تم في مشاهد شديدة الشبه بمشاهد جنون أوفيليا وقد جنّت والدة تيتي . وألقي رب الأسرة بنفسه في البحر ليموت غريقاً.

وعلي الرغم من وجود المشاهد العالقة بالذهن (مشاهد حزينة ولكنها جميلة التصوير)، فإن "ماسكويرد" مسرحية معيبة ومنتقدة؛ فتصوير الشخصيات أبعد ما يكون عن الإقناع، فبالرغم من تدخل الجيران في شئون تيتي كما هو العرف في أيجاو، فإن كلارك بيكيدريمو يصور هؤلاء الجيران علي أنهم "متطفلون". لقد جعلنا المؤلف نشعر بالشك في مدي مسؤلية الشخصيات عن الأحداث المأساوية. بينما يظهر غضب الآلهة الرهيب غير متناسب بالمرة مع نصيب أو مسئولية ضحاياهم فيما ارتكب من أخطاء وجرائم. ومع التسليم بأن بعض أسر منطقة إيجاو قد كُتبت عليها اللعنة، فإن

الثمن الذي يدفعه الجيل الحاضر يُعد باهظاً بسبب فاحشة ارتكبتها والدة توفا. وحتي لو كان المؤلف يريد تقليد التراجيديا اليونانية القاسية فإنه قد بالغ بشدة في إخفاء الكآبة والرعب علي هذه المسرحية المحلية.

واستخدام كلارك للإنجليزية قد ساهم أيضاً في صنع التناقض وعدم الانسجام في تصوير الشخصيات والأحداث في "ماسكويرد". فقد تأثرت لغة الحبيبين في عبارات الغزل؛ فكانا يتغزلان في القمر والنجوم علي طريقة أبطال شكسبير الغنائية التي تظهر حرارة العاطفة والتهابها. وكان تقليد المؤلف لهوبكينز في أبياته المتبورة، في الشعر الذي يصف فيه تيتي، جعل الجماهير علي غير دراية وفي غفلة. بعض هذه الأبيات تقول:

إن وجهك حين تصيبه حمرة الخجل يصبح كأضواء متألقة أجمل مرات عديدة من الذهب، أو كاللؤلؤ الذي صقلته مياه الجداول.

ولقد أدي تزاحم وكثرة الاستعارات مع الحيوان والنبات والتحولات الشعرية و الاستخدامات غير المأنوسة (المهجورة) وعبارات التعجب، أدي ذلك إلي إبطاء إيقاع الأحداث وأحياناً إرباك الجمهور.

وفي ١٩٦٤ أخرج وول سوينكا مسرحية كلارك: "الطوف" في عبدان، وانتجت في نفس السنة التي ظهرت فيها مسرحيتا "أغنية الماعز" و "مهرجان الآقنعة"، فكانت بداية الخروج من جو الكآبة والحزن لهاتين المسرحيتين اليونانيتين. ومسرحية " في

عُوِّم"، تعامل كلارك مع موضوع نصفه سياسي ونصفه فلسفي، مع قضايا تمس الهموم الحقيقية للجيل الجديد من النيجيريين، وليس المشكلات المحلية للقرويين من أهل إيجاو.

وفي هذه المسرحية كان هناك أربعة من الحطابين الذين انقطعت بهم السبل في هذه الكلك (قارب بدائي) في وسط الدوامات والضباب المتكاثف في دلتا النيجير. وهؤلاء الأربعة ربما يرمزون لأقاليم نيجيريا الأربعة. ومع ذلك فكان المؤلف دائماً يرفض التحليل أو التفسير السياسي لمسرحيته. فقد قال سنة ١٩٧٢: "لا أتذكر

أني حاولت أبداً كتابة عمل ذي موضوع سياسي، إنها (في قارب) عمل إبداعي بالدرجة الأولي. عمل من بنات أفكاري وخيالي".

وكان الحطابون الذين استغلهم بعض أصحاب العمل القُساة وكانوا ضحية للقدر، كانوا يتبادلون أطراف الحديث فيتذكرون الأحداث الماضية، ويتساءلون عن التقاليد الغريبة للرجل الأبيض، ويذكرون -بمرارة وألم- عدم اكتراث رؤسائهم بحياتهم الصعبة القاسية وقسوة القدر، حتى قالوا - بعد أن فقدوا كل آمال -"لقد انقطعت بنا السبل، ونحن إلي ضياع ! إي ي ي !" وفي أثناء ذلك غطاهم الضباب الكثيف.

وعلي الرغم من أن موضوع هذه المسرحية القصيرة يستحوذ علي الانتباه، إلا أن هناك تناقض مُقلق بين اللهجة التحاورية في كلمات الحطابين، والتي تكون أحياناً شعرية وأحيانا متحذلقة في بعض الفقرات. وكانت الاستعارات المتزاحمة غير مناسبة في رسم الصورة الواقعيه لأربعة رجال في مغامرة مأساوية في قارب.

وربما واتت المؤلف فكرة مسرحيته "في قارب" أثناء إقامتة في جامعه برنستون كبارڤن فيلو (كزميل في الجامعة) وقد تتبع بدقة في مسرحيته أسلوب ستيفن كرين في عمله "القارب المفتوح" . وفيها حاول الكاتب الأمريكي التأكيد علي المفارقة العجيبة في ظروف الإنسان الدنيوية، في مواجهة قسوة وغموض واستبهام الآلهة السبعة المجانين الذين يحكمون البحر. فكلا الأديبين تناول موضوعه بأسلوب شعري مزدان (مزخرف:) بالصور البلاغية، والتي - وياللمفارقة - جعلت من رؤية ستيڤن كرين رؤية عالية الرمزية، وجعلت من رؤية كلارك لعالمه رؤية واقعية. وهناك بعض التعليقات النثرية -بل والمبتذلة- للحطابين النيجيريين عن الفجيعة التي يعانونها، تتناقض تماماً مع الطابع أو اللهجة الشعرية أو الفلسفية في بعض الفقرات الأخري.

ولما كان المؤلف، -في المسرحية التي بين أيدينا- يحاول جاهداً التوفيق بين مصادره الأجنبية والإلهام الشعري المتعاظم لديه من ناحية و البساطة المتدنية للحياة المتواضعة التي يحياها العامة من الناس في تصويره لها من ناحية أخري.

فقد قدّر كتاب المسرح في السنوات اللاحقة هذا العمل، علي أنه يتعامل مع ويتناول الحياة الشاقة التي يحياها عامة الناس. فكانت علا روتيمي مهتمة بـ "الروح المشتركة" التي ربطت وجمعت هؤلاء الرجال الأربعة، والذين تتناقض مبادئهم البسيطة -بشدة- مع فساد ما نسميه الآن "مجتمعنا المتحضر".

وفي ١٩٨٦، وفي جامعة إيووا أعاد فيمي أو سوفيسان كتابة مسرحية كلارك بيكدريمو، والتي أسماها هو "قارب (عَامّه) آخر".

وقد أسقط فيها موضوع معاناة الفقراء تحت حكم طاغية متوحش، علي مدار التاريخ الطويل من الاضطهاد الواقع علي الجنس الأسود.

وقد ذهب أبعد من كلارك حين استخدم الطقوس والأعراف التقليدية، وكبش الفداء، وأغاني مدح في يوروبا، وصلوات لإلهة البحر كجزء من إصطلاحه أو لهجته الدرامية. وكان أوسفيسان يكشف بشدة زيف الآلهة، مستعيناً بتأثيرات برشتينية (مأخوذة عن الشاعر والكاتب المسرحي الألماني برشت) غريبة لكي يذكر الجمهور أن المسرحية كلها بشخصياتها وخصوصاً الآلهة وألهات البحر ما هي إلا أوهام - إنها لسيت الإلهة ولكنها عضلاتنا، و إنها قوة اتحاد كل قوانا حينما تتحرك معاً وتعمل معاً !.

جو سي دي جرافت وكاتبتان هما (إيفوا سوذر لاند) و(أما أته عايدو) هم ثلاثة أدباء مشهورون بتأليف الدراما الثقافية الرفيعة في الستينات، وهم من ساحل الكاب في غانا.

ومسرحية جوس دي جرافت "خلال الفيلم في الظلام" والتي عرضت علي المسرح للمرة الأولي سنة ١٩٦٢ (مثل "زوار من الماضي") نُشرت سنة , ١٩٧٠ تتناول المسرحية، في بيئة صافية من بيئات الطبقة العليا، شخصاً من غانا مصاباً بوسواس

عصبي، دائماً ما تطارده ذاكرته بتجربة تعصب عرقي، عاشها عندما كان في إنجلترا منذ سنوات مضت.

أما إيفوا سوذرلاند فقد ولدت في ١٩٢٤ وتعلمت في غانا وفي جامعة لندن.

وفي سنه ١٩٥٨ وحتي ١٩٦١ أنشأت برنامجاً للمسرح التجريبي وأصبحت رئيسة ستوديو غانا للدراما في (أكرا) العاصمة. وأول مسرحيتين لها اختصت بتصوير شخصيات غانية وفي أماكن غانية. في مسرحيتها إيدوفا (التي مثلت علي المسرح في ١٩٦٢ ونشرت في ١٩٦٧)، كانت أعراف وتقاليد اللهجة الفانتية Fanti ومعتقداتها، والأدبيات الشفوية (المنطوقة)، والأغاني والموسيقي عناصر مهمة. وكانت الفاتحة أو المقدمة والتي يؤديها كورال من النساء، تجعل الجمهور يتعرف علي الأحداث وتقود ردود أفعاله. وتلك المقدمة أو التقديم صورة طبق الأصل لما يحدث في الحكاية الشعبيه.

وقد نُسجت "إيدوفا" علي حكاية شخص يبيع أثمن ممتلكاته، من أجل أن يطيل حياته وأن يزيد مقتنياته.

وبعد استشارة كاهن (عرّاف) -سراً- يحاول هذا الشخص، ويدعي إيدوفا وكان رجل أعمال غاني ثري ويعلم أن موته قد اقترب، يحاول خداع زوجته (أمبوما) لكي تموت بدلاً منه. فكانت موضوعات (قضايا) السحر والشعوذة في مقابل الواقعية الحديثة، والمادية في مقابل القيم والمبادئ التقليدية، وصراع الأجيال (بين إيدوڤا ووالده

العجوز الغاضب)، وموضوع الزوجة التي تتساءل عن تصرفات وسلوك زوجها - كانت موضوعات ملحة وذات أهمية عند الغانيين المثقفين الذين وجدوا أنفسهم بين ثقافتين.

ومع ذلك، ربما يشعر بعض الجمهور بعدم الرضا والتناقض بسبب ذلك البطل البغيض، ذلك الرجل الذي له عالمان في بيته ولا يتواجد في أي منهما، وبسبب تلك البطلة النائحة التي تترك، -بلا أدني اكتراث- يتيمين وتموت من أجل إنسان جبان.

وقد كتبت إيدوف علي غرار مسرحية يونانية، وهي مسرحية إيروبيديس "ألكيستس". إن هذا التزواج أو التلقيح بين مصادر اللغة الأكانية (في غانا) واليونانين تسبب في مصاعب عدة. إن العناصر التي استعيرت من الحياة والتقاليد اليونانية - مثل صلاة امبومان لزوجها لكي لا يتزوج بعد موتها، وعرض ايدوفا إكليلاً من الزهور لزوجته الميتة ليس لها مرجع أو أصل بالمرة في أماكن غانيهة (في غانا). واللغة التي تتحدثها الشخصيات الرئيسية، تصور وتظهر فشل سوذرلاند في إيجاد حل وسط بين الترجمة الإنجليزية للمسرحية اليونانية، وبين توافقها (المؤلفة) وانتمائها الغاني، واللهجة الأكانية التي يفترض أن تتحدث بها الشخصيات.

وعلي الرغم من هذه التناقضات، فقد صنعت سوذرلاند مسرحية عن تجربة غانية كتبت بإنجليزية محايدة راقية مفهومة وسهلة المعني، ليس فقط للمثقفين والصفوة ولكن أيضا بالنسبة لأنصاف المتعلمين. أما (أما أتا عايدو) أصغر من يمثل الجيل الأول للكتاب المسرحيين، فقد ولدت عام ١٩٤٠، ودرست في غانا . وأعدت بحثاً عن المسرحيات الكوميدية الغانية.

ومنذ ١٩٦٥ وحتي ١٩٦٧ حضرت ندوات في جامعات هارفارد وستانفورد. ولفترة ما تعلمت الأدب في شرق أفريقيا ثم عادت ثانية إلي ساحل الكاب.

وفي مسرحية "ورطة شبح"، التي عرضت على المسرح في سنة ١٩٦٤، توضح صراعات الجيل، النوع ، والجنس والتى ادت الي انقسام الغانيين في الستينات. وفور عودتهما إلي غانا كان الزوجان (في المسرحية) - عاتو الزوج الغاني (الذي درس في أمريكا) ، وزوجته السوداء الأمريكية إيولالي، كانا. حال رجوعهما، علي خلاف مع بعضهما ومع عائلة عاتو. وكان الخلاف علي قضايا أساسية مثل الحمل، ومكان المرأة في البيت، وحقوق الزوج. وكان عانو هو المسؤول الأول عن الخلافات الأسرية المتكررة، وليس أفراد عائلته غير المتعلمين أو زوجته المغتربة.

وكان عاتو كالشبح في الأغنية الشعبية، لا يستطيع أن يقرر إلي أي الطرق يتجه وماذا يفعل. ولأنه كان غير قادر علي تحمل نصيبه من الصراعات الأسريه، ترك عاتو الجانبين (الطرفين) في الظلام حيث الخلافات الثقافية التي تواجههم. وتأتي المؤلفة، بطريقة ساخرة، لتحل المشكلة (الورطة) من وجهة نظر نسائية حديثة:

فقد أدركت والدة عانو فجأة (وكانت أمية ولها إحساس المرأة) - أدركت الوحدة التي تعيشها زوجة ابنها بدون أطفال أو إحساس بالأمومه؛ فقدمت لها الإعانة.

ويأتي الإنجاز الذي حققته (أما أتاعايدو) من تمكنها من المسرح واللغة. وقد ساعدت كل من المقدمة، الكورال، التقليد (العرف)، الأغاني الشعبية، والموسيقي الشعبية.

علي إظهار الخلفية الغانية. وكانت الشخصيات التقليدية. - التي كان مفترضاً لها تتحدث اللهجة الأكانية - قد استخدمت تنويعه من الإنجليزية المأفرقة (أي التي حولت إلي الإفريقية) مضافاً إليها الصور المستعارة من الأجواء والتقاليد والمعتقدات الغانية، وبعض الكلمات الأكانية والأمثال. وكان الزوج العائد يستخدم أحياناً -عند مخاطبته أسرته- العبارات الإنجليزية الغامضة ليظهر سموه الفكري، بينما تعبر زوجته إيولالي - المولودة في أمريكا - عن نفسها بلهجة "اليانكي لينجو" - والتي هي أيضاً تمت أمركتها (أي تحولت إلي الامريكة) عن طريق الحديث الغاضب غير الواضح . إن "ورطة شبح" لها مكان حقيقي في غانا، وكتبت بإنجليزية جيدة.

وغالباً ما درس الكتاب الحاليون الفنون في مدارس الدراما ومعاهد الدراسات الأفريقية في الجامعات الغانية والنيجيرية وفي مدارس الدراما في الخارج. وهؤلاء لديهم -الآن- النموذج المحفز للمسرحيات التي خرجت بعد الاستقلال، بالإضافة إلي أوائل المسرحيات التي كتبوها. وبينما كان الفكر الغربي وفنون التكوين الدرامي والتمثيل المسرحي، والنماذج المسرحية والمسرحيات. والتي كان المهتمون في غرب أفريقيا والكتاب المسرحيين يستوعبونها بنهم منذ نهاية القرن التاسع عشر، بينما استمرر تؤثر في الكتاب للجدد، ولكنهم الآن أصبحوا يتناولون الأعمال الأجنبيه بطريقة أكثر نقداً. وأصبحت النماذج الآن هي أعمال بيرتولت برشت، ومسرح نوح الياباني ، والمروجون للمسرح الشامل.

والأشكال الدرامية الأفريقية التقليدية والتقليدية المستحدثة، والتقاليد الأفريقية، والأساطير، والتاريخ. والموسيقي، وحفلات الرقص ولغات أهل البلد (الأصليين) والحياة اليومية في الريف والحضر، استمرت في الظهور بقوة في الدراما الحديثة، ولكنها في الوقت الحاضر أقل في الاستخدام كأدوات للكشف الميتافيزيقي والمشاركة الوجودية - عنها كمادة تصلح كخلفية ، أو موضوع مصطلحات درامية، مستخدمة كليهما في وصف الظروف الإنسانية ولاستجداء رضا الجماهير الغانية والنيجيرية -

والفرق بين الكتاب الدراميين في العقود الأولي والأخيرة في غرب أفريقيا، هي مسألة اهتمامات الكتاب - حيث التركيز علي أولويات مثل التعقيد المتنامي والاضطراب السائد في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في غانا ونيجيريا بعد الاستقلال. فقد زاد تركيز انتباه الكتاب الدراميين بالدرجة الأولي علي موضوعات (قضايا) قومية وجماهير وطنية ربما علي حساب الإضرار بنظرة أو رؤية أكثر عالمية.

ويسعي أدباء الدراما -في الوقت الحالي- إلي إيجاد مسرح أفريقي (دراما أفريقية) حقيقي ، مسرح يستخدم موضوعات متنوعة أكثر، تقاليد وتنوعات مختلفه للإنجليزية، مسرح يسد الفجوة بين المسرحيات المسيطرة والمنتشرة التي كتبت بالإنجليزية والدراما الشعبية التي عُرضت بلغات أهلها. فكان كتاب السبعينات والثمانينات يزيدون تمكناً من فنونهم. فإذا كانوا قد أخذوا بعض إلهاماتهم من رواد النماذج الأدبيه الأجنبية المحدثين، ومن التيارات العالمية ومن المذاهب اليسارية، فإنهم قد استقوا البناء الدرامى والأساليب الدرامية من النماذج الأفريقية التقليدية والتقليدية

المحدثة. وكان سقوط كوام نكروماه في ١٩٦٦ والحرب الأهلية في نيجيريا سنة ١٩٦٧ - ١٩٧٠ ، كانت بداية عصر سياسي واقتصادي في هذين البلدين. واصبح كل منْ الطمع والمادية الطاغية، والرشوة، والطغيان والاضطهاد أشياء منتشرة أكثر مما مضي. والدراما الحديثة تتناول قضايا معينة بكثرة مثل: المجتمع ككل، العامة من الناس في عملهم وبيوتهم، الزواج، الطلاق ، الأطفال، الأبطال المهزومين في التاريخ الغاني والنيجيري، أهل الأرياف البسطاء التقليديين، أهل السياسة المحدثين، الحكام و المحكومين، المرأة وحريتها ، والمعدومين، والعاطلين والمتسولين و اللصوص والمسجونين. ويعرف كتاب الدراما الدراما علي أنها -أساساً- نشاط اجتماعي، والذي يجب أن يكون مرآة صادقة لكل المجتمع، حيث آلام وأفراح الناس اليومية في كل مناحي الحياة في غانا ونيجيريا.

وتركز الدراما الغرب أفريقية (غرب أفريقيا) الحديثة علي الإنسان العادي، في أنها تحول الخبرات والتجارب التي يمكن للجمهور أن يتوحد معها بسهولة إلي دراما (مسرح). في السبعينات كانت المسرحيات مكرسة تماماً لقضايا محلية، وأصبحت مشكلات الأسرة الحديثة ظاهرة منتشرة.

وهذا النوع الجديد وضح جلياً في أعمال زولا سوفولا ، وعمل أولا روتيمي "لقد غضب زوجي ثانية".

في نيجيريا ، كان دخول النساء إلي ساحة الأدب أصعب منه في غانا. وكانت زولاسوفولا

- الأديبة ذات التعليم الجامعي - أول كاتبة درامية في نيجيريا. وفي مسرحياتها حول القضايا المحلية، كان اهتمام زولا منصباً علي المعاناة (المشكلات) النسائية في مجتمع يسيطر عليه الرجال. وفي مسرحية "صفو الكريستماس المتعكر ١٩٧١" يقول بعض أطفال المدارس بالتدريب علي أداء مسرحية تمثيلية عن ميلاد السيد المسيح، والتي فيها يعلن اثنان من الملائكة، لمريم وزوجها جوزيف حمل مريم بلا دنس ويقولون: إن المسيح سوف يولد في مذود (معلف). ويحدث في نفس الوقت - ومتداخلاً مع القصة الانجيلية - ويكون ذلك خارج المسرح - دراما محلية من نوع آخر. حيث يرتكب الطفلان- اللذان مثلا الشخصيات المقدسة- الفاحشة وتحمل البنت من الولد . وبعد فاصل من الصراع الأسري، يسود الحب المسيحي والتسامح، ويستمر الأداء والتمثيل ويتم ترتيب زواج الطفلين . ويظهر في المسرحية التمسك بالقيم المسيحية والمبدأ التقليدي للسلام المجتمعي.

وفي مسرحية زولا سوفولا "الفخ الممتع" عام ١٩٩٧، تقوم مجموعة من النساء بحمل السلام ضد طغيان أزواجهن. وفي إطار احتفال أوكيبادان والذي يقوم فيه الرجال بإلقاء النكات الجنسيه عن النساء، فيعرض المؤلف كوميديا ممتعة عن السلوك والتعاملات. فيتحد النساء ويحشدن قوتهن لتحدي الرجال الغلظاء الذين يسخرون منهن. ورغم ذلك تستسلم النساء المتمردات في المشهد الأخير ويركعن أمام أزواجهن الذين يوافقون علي أن يتلطفوا مع أزواجهن !!. وكامرأه مسيحية متعلمة، لم ترفض زولا القيم الحديثة، ولكنها تفضل القيم الأقرب لتقاليدها مثل الحب الأسري، وخضوع الزوجة لزوجها، والسلام والوئام والنية الحسنة.

كاتب درامي آخر غزير الإنتاج هو أولا روتيمي، وهو واحد من أشهر كتاب الدراما النيجيريين الذين استخدموا التعبير الإنجليزي، ومن الكتاب المبتكرين المبدعين. ولد أولا سنة ١٩٣٨، وبعد تخرجه من جامعة بوستون، حصل علي الماجستير في الكتابة الدرامية من جامعة يال . وأنتج المسرحيه الكوميدية الهزلية " لقد جن زوجنا ثانية" في يال سنة ١٩٦٦. وقد ظهر حسه الكوميدي ومعرفته بالمبتدئين غير ذوي الخبرة في المجتمع المستهلك النيجيري - في مسرحيته الكوميدية، والتي كانت مشهورة بين أوساط الجمهور النيجيري علي مدار عقدين من الزمن . والرائد رحمان تازلم ليجوكا - براون في "الرائد مفتش المباحث" هو ضابط جيش مخضرم ذو طموح سياسي - ويواجه حملة خطب انتخابية عنيفة. وكان التكوين الجسمى لهذا الرائد مصدر سخرية دائمة. وكانت مبادئه السياسية المادية البحتة وأساليبه السياسة "فاجئ ثم اضرب" هي التي تم علي أساسها اختيار لهجة (نمط) المسرحية الهزلية. ولم يعد الرجل العجوز كفء لزوجته المنادية بحقوق المرأة (سيكسيرا) والتى أصبحت رئيسة لحزب النساء. وأصبح الرائد يترنح ليس فقط في السياسة ولكن مع زوجاته الثلاث. وفي مشهد مسلٍ معتمد علي الإشارات والكلمات والمواقف تجتمع الزوجات الثلاث لـ ليجوكا. براون لأول مرة في غيابه.

وكان علي الزوجة الأجنبية - التي بطبيعة الحال كانت تتكلم الإنجليزي الأمريكي - كان عليها أن تبتكر لغة خاصة بها عند مخاطبة الزوجتين الأخريين اللتين كانتا تتكلمان لغة اليوروبا (وهي الإنجليزية الفصحى في هذه المسرحية) ولكهن أيضا يزين حديثهن باستعارات باللغة العربية واليوروبية.

ومن ١٩٦٦ حتي ١٩٧٧ تركزت نشاطات أولا دوتيمي حول جامعة ايفي. وأصبحت سمعته (شهرته) العالمية تكمن في مسرحية أنتجها في إيفي عام ١٩٧١، "ليست الآلهة هي المسئولية". وقد بنيت هذه المسرحية علي القصة المأساوية في مسرحية سوفوكليس "الملك اوديب".

وبالرغم من هذا الاعتماد علي مسرحية يونانية، فإن "ليست الآلهة هي المسئولة" مسرحية محلية أسست علي القتل والزنا. وفي هذه النسخة المنقولة عن أسطورة يونانية، بذل روتيمي كل جهد لإزالة الغموض الذي يحيط بدور القدر في مأساة أوديوالي. إن شخصيته غير المحظوظة لم تقدر له أن يصبح بطلاً، ولكن شخصياً عادياً، وضحية لكبريائه الأخلاقي ، وهي العيب الذي جلب عليه كل المصائب التالية. وكان هذا هو نفس الموضوع السائد في نيجيريا بعد الحرب الأهلية. وزيادة في الاستدلال، أراد روتيمي أن تكون شخصية هذا الرجل تجسد اضطهاد الطبقات الحاكمة للطبقات السفلي، واستغلال القوي الخارقة للعادة في العالم الثالث. وبسبب كل تلك المشاكل والسلبيات، فإن "الآلهة ليست. مسئوله" .- ولكن أوديوالي - الإنسان- نعم مسؤول. وعموماً فإن المسرحية كتبت بغلة بدهية مبتذلة في الحياة اليومية، وهي مناسبة جداً لإيصال محاولة الكاتب لتدمير اوهامنا ، وضلالاتنا وما نعتقد في صحته رغم زيفه.

وفي السبعينات بدأ كتاب الدراما في إنتاج مسرحيات تاريخية مستعينين بالأساطير الوطنية والتاريخ. ولم يتردد مارتن أوو سو الغاني في أن يشيد ويمتدح

عظمة إمبراطورية أشانتي في مسرحيته "السيف الأمضى قوة" عام ,١٩٧٣، وتتباهي هذه المسرحية بتأسيس إمبراطورية أشانتي علي يد الملك أوسي توتو، بمساعدة كاهنة المعبود الأسطوري أوكومفو انوكي.

وفي مسرحيتي (أولا روتيمي) التاريخيتين ؛ كوروتمي" (والتي مثّلت لأول مرة في ١٩٦٩ وطبعت في ١٩٧١)، والتي قال هو عنها انها "أول مسرحية تاريخية في نيجيريا". والمسرحية الثانية أوڤنوراموين نوجبيسي" ١٩٧٤ تبني أولا اتجاهاً أكثر توازناً تجاه المادة التاريخية فبطريقه ما، كان روتيمي يتباهي ويعظم شخصيتيه التاريخيتين، لأنهما حافظا علي مكانتهما وعزتهما حتي النهاية، ولكنه في الوقت ذاته يترك الكثير من أخطائهما تعبر عن نفسها في المسرحية. مسرحية كوروتمي هي رد فعل درامي للقتال البطولي، والهزيمة الساحقة لجنرال يوروبي أثناء حروب يوروبا في القرن التاسع عشر.

وكان قائد القوات المسلحة لايجاي قد أعلن الحرب علي إيبادان، للدفاع عن التقاليد والعرف. ومع ذلك ، فإن تقديراته الخاطئة ادت إلي هزيمته . ويتغير الوقت ولم تعد يوروبا تعتبر التقاليد والأعراف شيئا محرماً لا يمكن أن ينتهك. أما كوروتمي الذي حكم شعبه بالاستبداد لفترة طويلة وكان مكروها بسبب سلوكه الشنيع . وقد رحب كوروتمي بالمبعوثين المسيحيين، وبذلك مهد الطريق أمام الغزاة البيض. وينقل كوروتمي وجهة نظر أولا روتيمي في قضايا مثل الحكام والمحكومين، التقليد والتغيير صلف هؤلاء الذين هم في مواقع الصفوة، والخطيئة. وتتخلل المسرحية الأغاني، الرقصات،

الاستعارات، وبعض المشاهد المأخوذة عن عادات يوروبا. وتتشابه كوروني مع مسرحية وول سونيكا "حصاد كونجي " في كثير من عناصر الأوبرا الشعبية.

وأثناء نهاية الستينات وبداية السبعينات، بدأ الكتاب الدراميون بربط الأساليب الأوروبية للمسرح المتكامل بأساليب مأخوذة مباشرة من التقاليد المسرحية الموجودة في الشعائر والطقوس، والاحتفالات والحكايات الشعبية والأوبرا (رواية تمثيلية غنائية) الشعبية الحديثة. وأكثر الملامح إثارة في الإلهام الشعبي جمعت أحد الأساليب للمسرح المكتوب، مما أدي إلي ظهور مسرحيات جديدة إبداعية جداً. ووصلت هذه الدراما إلي الجمهور الغاني والنيجيري من خلال اصطلاحات درامية والتي علي مدار زمن طويل أمنت استمرار شعبية فرق الممثلين المتنقلة. وأكثر الحكايات الشعبية إثارة والتي صيغت في أشكال درامية يمكن العثور عليها بين الغانيين ، وخاصة في عمل (عما عتا عايدوا) "أنواء" ١٩٧٠ و (إيفوا سوذر لاند) "فوريوا" ١٩٦٧ ومسرحية سوذرلاند "زواج أنانسيوا" ١٩٧٥، ومسرحية جوسي دي جرافت "مونتو"١٩٧٧، ومسرحية كلارك بيكدريمو "أو زيدي" ١٩٦٦، ومسرحية أولا أو تيمي، "كورونيمي" كلها مسرحيات أحيت ليس فقط القصص التاريخية - الأسطورية والحكايات الشعبية، ولكن أيضا رسخت بقوة إيقاع الأغاني الشعبية وأنماط (نماذج) الحديث التقليدي. إن هذه المسرحيات توضح جهود الكتاب المسرحيين لسد الفجوة بين الدراما الشعبية والأدبية.

والمسرحيات التي تقوم علي رواية القصص، يمكن التعرف عليها من خلال عمل بيبر كلارك بيكدريمو "او زيدي" ، والذي ترجع أصوله إلي الفنون التمثيلية لإيجاو، وإلي تقاليد قص الحكايات.

إن المسرحية هي الشكل الدرامي لملحمة طويلة حدثت في إيجاو والتي نقلت وترجمت إلي الإنجليزية -بواسطة المؤلف- إلي عمل باسم "قصة أو زيدي البطولية". ونفي مائة شخص، والخدع السحرية التي تتخلل الأحداث، تبدو أنها حالت دون إقدام المنتجين علي عرض ذلك البناء الساحر المؤثر. ومن أجل دمج الناس في الأحداث، يلجأ المؤلف إلي أساليب متنوعة. فقد استخدم المؤلف في المقدمة (الافتتاحية) قصاصاً يفترض أنه يبحث عن سبع بنات بكر، من بين الجمهور، ليقدمهن ضحية (قربان) لإله البحر، ويستخدم المؤلف أيضاً الرقصات، المواكب، الطقوس والطبول. وتجد في الحوار استعارات مأخوذة عن عالم الطبيعة وتقاليد إيجاو. ويحقق المؤلف المزج بين الفن الشعبي والأدبي في هذه القصة المسلية. التي بها السحر، الانتقام، سفك الدماء. إن المسرحية قد نقلت للجمهور بلغة سهلة محولة إلي النيجيرية، بسبب الماد الإيجاوية (نسبة إلي مدينة إيجاو) التي استخدمت فيها.

وإيفوا سوذرلاند هي أشهر مؤلفة فيما أطلقت عليه "دراما القص (الحكي)". ومسرحيه "فوريوا" -وهي كوميديا الحياة القروية- ذات هدف تعليمي، معتمدة علي الحكاية الشعبية لبنت ترفض كل من يتقدم لها، وبذلك فهي تصيغ في شكل درامي إعادة تكوين قرية غانية ضائعة بمساعدة الملكه - الأم في هذه القرية، التي استطاعت تحقيق توازن صعب بين العناصر المحافظه ودعاة التقدم والتطور، وكانت ابنتها المتعلمة

"فوريوا" ومدرس من الهوسا (لغة يتحدث بها قبائل / شعوب الهوسا) كانا يمثلان دعاة التقدم والتغيير. وقد نسجت موضوعات الانحلال والتجديد، التقليد والتغيير، التقدم والمحافظة، المعارضة الشخصية والقبلية والوحدة الوطنية، نسجت بمهارة مع خلفيه خصبة من الحكايات المجازية، الاستعارات الشعرية، الطقوس والاحتفالات المأخوذة عن العادات الأكانية.

ومسرحية "زواج أنانسيوا" ، التي استعارات أساليبها من القصص الفولكلورية (الشعبية) والأوربا الشعبية وموضوعها وهيكلها (بناءها) من الحكايات الشعبية الغانية، تمثل قمة نضوج محاولات سوذرلاند، لدمج أو جمع الفن الأدبي والشعبي معاً، وأن تحقق نقلة من دراما القص (الحكي) إلي الأوبرا الشعبية (أي الرواية التمثيلية الغنائية الشعبية).

ومن أجل إحداث التواصل بين الممثلين والجمهور، تلجأ المؤلفة إلي الأساليب التقليدية للقص، مثل "أنانسيم " (وهي تمثيليات موسيقية) والقصاص، الذي يستميل الممثلين ويجسد شخصيات عدة، يعلق بطريقة ظريفة ومسلية علي أعمال وتصرفات والد البطلة (أنانسي) وهو الرجل العتيق الماكر ذو التقاليد الشعبية. ربما كان انانسيه فقيراً ولكنه ليس فقيراِ في الخدع والحيل. لقد حاول أربع رجال خطب ود ابنته وأغدقوا الهدايا علي حماهم المحتمل . وفي حيلة أخرى - يتصنع أنه قد مات - ويترك المجال مفتوحاً أمام أغني وأكثر وسامة بين هؤلاء الرجال الأربعة. وبينما تهتم هذه المسرحية بالمشاكل الاقتصادية في أسر قاطني المدينة، فإنها تمتلك مكونات ومقومات كل من الحكاية عن الجن والأوبرا الشعبية.

ويتشابه ويشترك كل من كُتاب إيڤي الثوريين وأولا روتيمي، في الاهتمام الجديد بعامة الناس. ومبدأ روتيمى بأن البشر هم وأسياد أقدارهم والمتحكمون فيها.

والكتاب الثوريون ينادون بخلق "دراما بديلة" "اجتماعية"، وأدب مكرس للسياسة. وكرجال مسرح، فهم يستقون إلهامهم من المسرح الأوروبي ذي الأحداث المباشرة، ومن الدراما الملحمية لـ بيرتولت بريشت، ومن الدراما الميتافيزيقية لوول سونيكس. ومع ذلك فإن الإعزاز والتقدير اللذين يكنهما هؤلاء للكاتب الشهير المعاصر (روتيمي)ولإبداعاته الجمالية الفنية لا يتضمنان نظرته الاعتبارية، والتي لهم عليها اعتراض قوي (استثناء).

وحتي لو كانوا يتبنون كل الأساليب الدرامية ، فإن مسرحياتهم هدفت إلي تدمير رسم أو آثار الماضي، والعمل علي بناء مجتمع "بديل". وكما بدا واضحاً في مسرحيات فيمي أو سوفيسان، وكول أوموتوسو، وبودسواند حيث حولّت الدراما خشبة المسرح إلي ساحة سياسية.

والثورة الاجتماعية هو موضوع مسرحية (فيمي أو سو فيسان) "الثرثرة والأغنية" ١٩٧٦، وربما كانت هذه المسرحية الأفضل بين الدراما البديلة

وكان التحريض ضد الحكومة هو السلاح الذي استخدمه إليجي) الزعيم السري لحركه الفالحين.

وفي مسرحية داخل مسرحية، -والتي تظهر بطريقه مجازيه الثورة القادمة- يندلع تمرد "لا توي" ضد ملك " أويو "السابق المستبد. ولكي ينقل رسالته بثورة تأتي قريباً، يستخدم (فيمي أو سوفيسان) بعض الأساليب التقليدية مثل الفوازير، لعبة الكروت، الأغاني، التنكرات، الحفلات التنكرية، التمثيل الصامت، والحكايات لكي ينسج نموذجاً من التشبيهات والاستعارات، والتي هدفت إلي معارضة الماضى والمضارع، معارضة القوي المحافظة وقوي التغيير، ومحاولة استمالة الجمهور الذي اعتاد علي الاصطلاحات التقليدية. وتكثر كلمات واصطلاحات اليوروبا في اللغة الانجليزية الفصحي التى استخدامت في الحوار. حيث يخلق الكاتب مسرحاً شعبياً داعياً الشعب إلي عمل ثوري. وهذه المسرحيات ذات تعقيدات كبيرة، ومن ناحيه الأسلوب فهي قريبة من مسرح وول سونيكا، ولكنها تتطلع من ناحية المذهب والفكر إلي البديل - إلي الحلول اليسارية.

قام الكتاب المسرحيون النيجيريون والغانيون مؤخراً، بتطوير نوع آخر من الدراما الشعبية، والتي يمكن تسميتها الدراماً "الشعبية".

وتمثل الدراما الشعبية اهتمامات الرجل العادي، حيث تترسخ تلك الدراما في لغة الحياة اليومية وهي العامية الإنجليزية أو حتي لغة (البيدجن)، وتري تلك المسرحيات الشعبيه علي أنها مسرحيات تلفزيونية أو إذاعية. وتعطي هذه المسرحيات اهتماماً لحثالة المجتمع المتدمرين في جنوب أفريقيا من أمثال السفاحين، واللصوص، ومرتكبي السرقة المسلحة، و معتادي الإجرام. وتعطي المسرحيات اهتماماً أيضاً لحياتهم القاحلة وتعاملاتهم الخفية، وحلولهم الوقتية لمشاكلهم.

والمسرحية الأولي في الإنجليزية التي تتعامل مع هذه الحياة المتواضعة هي مسرحية (محاكمة الأخ جيرو) والتي كتبها (وول سوينكا) عام ١٩٨٤، وقد بدأت مسرحية الكاتب السيرياليوني (يوليا ماضي) وعنوانها (يون كون) تقليداً جديداً، حيث تقع أحداث المسرحية في فناء السجن. وقد قامت هيئة الإذاعة البريطانية بتسجيل مسرحية (السجين)، ومسرحية (القاضي والجلاد) للكاتب المسرحي الغاني (كليمس) وقد نشرتها دار (هينمان) في عام ١٩٧١ ، وتعد المسرحية دراما إذاعية تتعلق بسجين.

وتستخدم الوسائل الكوميدية مثل المبادلة بالكلمات، والكلمات التي تحتمل معنيين يكون أحدهما بذيء، والصدف، والهويات المزيفة، كي تخلق حواراً حياً بين الأنواع الاجتماعية الثلاثة وهي السجين، والقاضي، وحارس الزنزانة. حيث يقع الثلاثة في شرك داخل جراج سيارة متهدم في مدينة (أكرا) في منتصف ليلة ممطرة. وحينما يقوم الثلاثة بتذكر الماضي يظهر أن حارس الزنزانة كان يقوم علي حراسة السجين الذي معهم، ويظهر أيضاً أن القاضي هو الذي أصدر فيه الحكم بالسجن.

ويعترف السجين لأصدقائه الجدد بأنه ارتكب جريمة قتل واتهم بها ولكن لم يصدر عليه حكم. وتطور المسرحية الموضوع الأكثر جديّة وهو الظلم الاجتماعي، وانعدام العدالة جنباً إلي جنب مع عناصر كوميديا الأخطاء جيدة البناء. ويقول السجين إن سخرية صاحب العمل منه هي التي قادته إلي القيام بخنقه. تتأثر مشاعر كل من القاضي وحارس السجن تأثراً شديداً، عند سماعهم وصف السجين لعائلته التي تموت جوعاً، ويتفقون علي أن صاحب العمل قد أساء إلي السجين. ولكن المجتمع لا يزال

كما هو، حيث يودع السجين أخيراً في السجن. وتظهر هذه المسرحية وعياً بمحنة الطبقات الفقيرة.

تعتبر الطريقة المثلي لجذب البائعات وسائقي التاكس والخدم وعاملي الصيانة في جنوب أفريقيا، هي محادثتهم باللغة (البيدجينية)[1] وهي اللغة المستخدمة غالباً الآن في برامج الإذاعة والتليفزيون. وتعتبر مسرحيّة (كتاكاتا فور سوفاهيد) وتعني (مشاكل الفقير المعاني) هي أول مسرحية تكتب كاملة باللغة (البيدجينية)، حيث نشرتها دار نشر (الماكميلان) عام، ١٩٨٣ وقد قام بكتابتها (سيجنداً يكمون)، وتعالج المسرحيه محنه (لطيف) داخل وخارج السجن.

وعلي الرغم من أن (لطيف) هو نصف متعلم يبحث عن عمل، فإنه يقع ضحية للفقر والجور الاجتماعي. ويضطر (لطيف) إلي التسليم لسلطة أقدم السجناء داخل السجن. وعمله داخل السجن هو تنظيف وعاء القاذورات. ويعيد عالم السجن إنتاج نظام التوبيخ، وكل التفاوتات والتقسيمات الاجتماعية التي توجد في العالم خارج السجن. وينشأ الكثير من المتعة من اكتشاف (لطيف) لتلك الحقائق البسيطة. ويعتبر استخدام لغة (البيدجين) مصدراً للفكاهة، إلي جانب ذلك فإن محاولة (لطيف) مصادقة رفقاء السجن، تجعله يلجأ إلي نوع من لغة (البيدجين) (والمكسرة)، والتي يستخدمها خطأً علي أنها لغة (البيدجين الطبيعية)؛ وذلك لأنه يعبر عن نفسه بشكل

---

(١) البيدجينية هي لغة مبسطة تستخدم للتفاهم بين الشعوب الناطقة بلغات مختلفة وخاصة لهجة انجيلزية .

عام عن طريق اللغة الإنجليزية. وقد استغل (سيجون أو كينكل) "ديناميكية وإبداع لغة (البيدجين) وهي لغة منطوقة، كوسيلة قادرة علي وصل الفجوة بين مسرح الشعبي ولمسرح الصفوة في أفريقيا.

عرضت حلقات الدراما التليفزيونية الشهيرة (بازي آندكو) لأول مرة في شبكة التليفزيون النيجيرية عام ١٩٩٥، ومن ذلك الحين فصاعداً فإن هذه الحلقات كانت تبث في ست محطات تليفزيونية مختلفة مملوكة للدولة علي الأقل. وقد نشرت الحلقة الأولي وهي (ترانزيستور راديو) من قبل دار نشر (هينمان) في عام ١٩٧٣، ومؤلفها هو (كين ساروا ويوا). و قد أنتجت شركة النشر التي يمتلكها المؤلف - ساروسي إنترناشيونال ببلشر) - أربع مسرحيات هزلية في عام ١٩٨٨، وأنتجت (بازي أندكو) في عام ١٩٨٩ . وتوجد نفس الشخصيات الهزلية في جميع الحلقات مثل شخصية الساقي في حانه، وشخصية المتبطل، ،شخصية المرأة الباحثة عن اللذة، وشخصية صاحبة الأفلام، وشخصية السجين الذي أنهي مدة السجن، وشخصية المحتال. والأمل الذي يشغل هذه الشخصيات هو الحصول علي المال والغني السريع، وشعارهم هو "كي تكون ميليونيراً فكر بعقلية المليونير"، فهم لديهم البراعة في الحصول علي المال من خلال أي شئ ، سواء أكان ذلك راديو ترانزستور أو زجاجة بيرة فارغة، أو عن طريق رهن تلك الأشياء أو إقراضها أو بيعها أو تبادلها. المواقف هزلية وضاحكة ويستخدم (سار و هالوي) المسرح لتحديد مثل هذه الأمراض القومية مثل الرشوة والسرقة. وهدفه هو تعليم الشعب. وتتحدث شخصياته اللغة الإنجليزية؛ وذلك حتي توازن "الاستخدام

الكبير للغة البيدجنين في التليفزيون النيجيري". وقد رحبت الجماهير بمسرحية (بازي آندكو) علي أنها أحسن كوميديا تليفزيونية نيجيرية.

لقد حاول الكتاب المسرحيون النيجيريون والغانيون الذين يكتبون بالإنجليزية خلق هوية أفريقية لمسرحهم. علي الرغم من أن هؤلاء الكتاب يكتبون لجمهور يعرف الإنجليزية فإن هؤلاء الكتاب قاموا بابتكار تقنيات ومصطلحات تناسب المتعلم ونصف المتعلم من الجمهور، وابتكروا أيضاً أشكالاً درامية أكثر شعبية، ولهجات درامية جديدة تخلط التقنيات التقدمية مع النماذج التقليدية وأشكال جديدة من اللغة الإنجليزية، ويشمل ذلك اللغة الإنجليزية البيدجينية والإنجليزية المحرفة.

ولقد حفز الوعي الجديد بالمشاكل السياسية والاجتماعية الكتاب علي إدراك أن الكتابة للمسرح -مثلها مثل التمثيل- هي نشاط اجتماعي موجه لكل أعضاء المجتمع.

(الفصل الرابع عشر)

وول سوينكا

توماس . ر. ويتكار

لا يزال وول سوينكا الكاتب المسرحي الحائز علي جائزة نوبل موضوعاً للجدل الشديد. فهل هو -أساساً- كاتب ساخر؟ أم كاتب تراجيدي؟ أم كاتب يوروبي تقليدي (يوروبي هو أحد أفراد الشعوب الزنجية التي تقيم في ساحل أفريقيا الغربي.. االمترجم) أم أنه أحد الكتاب الفرديين والمحدثين الرومانسيين اللذين يميلون إلي الطبقة البرجوازية الأجنبية، وثمة شئ صحيح في كل من هذه الآراء. ويمكننا أن نقارن بين تركيزه (الساحر في العديد من المسرحيات، مثل الأسد والجوهرة (١٩٥٩) ومحاكمات الأخ چيرو (١٩٦٤) حصاد كونچي (١٩٦٠) والرجال المجاذيب والمتخصصون (١٩٧٠) وتحول جيرو ١٩٧٣ وأوبرا يونيوس (١٩٧٧) وقداس عالم المستقبل ١٩٨٣ ولعبة العمالقة (١٩٨٤) و بين تركيزه التراجيدي في بعض المسرحيات مثل جمهور السكان (١٩٥٩) ورقصة الغابات (١٩٦٠) والنسل القوي (١٩٦٤) وباخوس يوريبيدس ١٩٧٣ (باخوس هو إله الخمر قديماً.. المترجم) والموت وخيّال الملك (١٩٧٥) ونجد في كل من هذه المسرحيات وخاصة مسرحية الطريقة (١٩٦٥) أن العناصر التراجيدية والساخرة مكملة. كما لا يمكننا أن نفصل بين تقليدية سوينكا، وبين حداثته الرومانسية. ففي مسرحية رجال مجاذيب ومتخصصون، تدين السياسات التعبيرية واللامعقول بالفلكلور اليوروبي . كما أن النمط الديني في مسرحية الموت وخيال الملك تتسق مع واقعية إبسين Ibsen. وتُعد مراجعة باخوس يوربيدس في ضوء شعائر العشاء الرباني، وتحويل أوبرا ثلاثة ملاليم للفنان بريكست إلي ملهاة أو برا ونيوس، تدريبات في الانتقائية الواسعة.

(والانتقائية هي ألا يأخذ (شخص بفلسفة واحدة، ولكن يأخذ من كل فلسفة أفضل ما فيها).

ومن هنا فإن مسرحيات سوينكا تختلف بشكل كبير من حيث الأسلوب والطريقة، الأمر الذي جعلها تتجنب الكثير من أعمال التقويم لها وذلك من أي منظور ضيق

وتميز هذه التنويعة في الأسلوب والطريقة، أعمال سونيكا في أصناف أدبية أخري مثل المجلدات الشعرية من إيندانر Indanre ١٩٦٧ و أوجيون أبيبيمانج ١٩٧٦ وروايتي المفسرون١٩٦٥و: فصل أنومي Anomy (١٩٧٣) والأعمال التي تقدم سيرة لحياته الذاتية: سنوات الطفولة (١٩٨١) ورحلة حول المقال، ١٩٨٩ ومحاضرات ومقالات في: الأسطورة، و الأدب والعالم الإفريقي، ١٩٧٦ والفن والحوار و الغضب (١٩٨٨). وتنبع النتيجة الانتقائية لهذا التنوع eclecticisn من إيمان واضح بأن كل الشعوب الآن تتجه إلي استخدام حوار واحد. ولكن تنبع هذه الانتقائية من خيال جدلي ومتناقض، وذلك كما أشار إليه بيودن جيفر في مقدمته للفن والحوار والغضب. ففي أوائل المقالات تحت اسم "المراحلة الرابعة نجد أن "الإرادة" التوليدية توضع أمام "الهاوية" التراجيدية. وتجد أن المقالات الحديثة في ليسستراتا للكاتب أريستوفينيز Aristophanes عنصر ساخر و "مصطلح شعائر الخصوبة". وخلف هذين العنصرين نجد "دافع الحياة" يمكن أن يكون واضحاً في كل من الكوميديا. والتراجيديا. وكل هذه المتناقضات قد أثرت أعمال سوينكا الخاصة. وحقاً، يمكن وصف المركز المتجدد لكثير من أكثر المسرحيات المهمة باعتبارها "هاوية" متعددة الأشكال أو مجالاً للتحويل الذي يبشر بكل من الدمار وإعادة الخلق.

ولقد قال سونيكا بأن الطرق إلي الهاوية تنتمي إلي "Ogun" "ملك الطريق" الذي وحد الآلهة والبشر "والممثل الأول". تم تكرار فكرة إنقاذ أوجيون لنفسه من حافة التحلل الكامل بواسطة الممثل اليوروبي الذي قلد القيام بغزوة إلي الهاوية النفسية للطاقات الإبداعية. كما تم تقليد نفس الفكرة من قبل مجموعة الكورال التى اشتركت في التقليد.

وتعد هذه الدراما الدينية نموذجاً لأعمال سونيكا نفسه، علي الرغم من البعد النفسي بين احتفالات أوشيون Oshun و أوباتالا Obatal وبين الأداء المرتبط بالعاصمة لمسرحية باللغة الإنجليزية لكاتب نيجيرى ذي تربية مسيحية وتعليم بريطاني. ويوضح هذا الكاتب أن مسرحية الطريق The Road تصور في مورانو Murano التحول من ما هو إنساني إلي الوجود الإلهي" ، كما توضح في مسرحية الاستاذ Professor "جزءاً نفسياً واتجاهاً عقلياً نحو ماهية الموت. وحذر هذا الكاتب أن مسرحية الموت وخيال الملك يجب أن تدركا مواجهة ميتافيزيقية بشكل كبير، من خلال إثارة الموسيقي من هاوية التحول.

وتوضح هذه العبارات سمة واحدة من الهاوية التي تأخذنا مسرحية سوينكا. ولا يعد أو جيون Ogun بروميتيان أو داينوسين فقط، ولكن إله أبوللو الذي فرض العدالة الإنسانية والفائقة التي تهدف إلي تحقيق الإصلاح. وبالتالي، فهو يقودنا نحو هاوية اجتماعية خاصة بالجشع والفساد والجريمة، وتمثل الشعائر التراجيدية والاحتفال الساتبيرى الصاخب بالنسبة لسونيكا جانبان: لما يأخذه من تراث قبائل

موبيس Mobius فيقوم بتعريته وذلك لأن هذين الجانبين يرمزان إلي الطرق المؤدية إلي العالم الآخر. ولهذا السبب، نجد أن استكشاف المصير التراجيدي في مسرحيات: السلالة القوية The Strong Breed، و: الطريق، و: الموت وفارس الملك، تتضمن نقداً للظلم الاجتماعي. كما توضح هذه الاستكشافات السبب وراء الرؤية الساخرة لوحشيتنا الأخلاقية في مسرحية: المجاذيب والمتخصصون وأوبرا نيوزي Woniyosi، بأن علينا أن نكون كبش فداء تراچيدي.

ومن المهم أن سونيكا استطاع أن يصنف مسرحية القداس الجنائزي لعالم مستقبل والتي تُعد مجازاً موضوعياً واعتبرها البعض بعيدة عن الخط الرئيس لعمل سونيكا باعتبارها استكمالاً لثلاثية التحول" الميتافيزيقية، والتي بدأت مع مسرحيات الطريق والموت وخيال الملك. وحقاً ، نجد أن دكتور جودسبيك إيجبيهودان في مسرحية القداس الإلهي لعالم مستقبل مرتبطا تماما الارتباط بالأخ چيرو وبُالأستاذ في مسرحية الطريق وبالدكتور بيرو والرجل الكهل في مسرحية مجاذيب ومتخصصون. وإذا ما نظرنا إلي طرق سونيكا نحو الهاوية، يمكننا أن نتبع شخصية متقلبة تبدو غطرستها اليوربية غير منفصلة عن التبادل الثقافي الاوروبي، الذي يمكن أن ينبع موته من الضرورة الدينية أو العزلة العلمانية، ذلك التبادل الثقافي الذي ربما يتجسد في قناع الرسول والدجال و المصلح الفني والعقلي بالإضافة إلي القاتل.

وتقودنا هذه الأمور الغامضة الغامضة إلي سمة أخري للهاوية متعددة الأشكال ألا وهي الشكوكية الحديثة ومذهب النهلستية (الذي يقول بأن القيم والمعتقدات الدينية لا

أساس لها من الصحة - المترجم) . وكثيراً ما يثير الكاتب هذه السمة الخاصة بفكرة الهاوية وذلك عن طريق التضمينات أو أساليب التأكيد المقصودة.

وتدعونا مسرحية الطريق أن نشارك حالات عدم اليقين الفلسفي للأستاذ Professer وأخيراً نواجه فكرة اللاشئ الواضحة التي جسدت قناع egungun كما تخصص مسرحية مجاذيب ومتخصصون جزءاًكبير من بلاغتها الغريبة لترسيخ هاوية من الشكوكية ومذهب النهلستية.

وتُعد بعض الانتقادات التي وجهت لمسرحيات سونيكا، باعتبارها متناقضة من الناحية الاجتماعية أو مضطربة من الناحية الفلسفية، انتقادات صحيحة، ولكنها انتقادات خارج الموضوع. فلا تعد هذه المسرحيات تصريحاتاستطرادية، ولكنها أشكال من العمل التعاوني. كما يعد التنافر في هذه المسرحيات جزءاً من استراتيجية معقدة، تقودنا إلي تحلل وفناء ثلاثي: ميتا فيزيقياً واجتماعياً و أخلاقياً، ذلك الفناء الذي يمكن أن تمر به باعتباره هاوية للطاقات المتجددة. ولا يمكننا أن نفهم هذا الفن المسرحي إذا اعتبرنا سونيكا كاتباً شبه تقليدي يكتب في ظل تقاليد الحداثة الأوروبية، أو اعتبرناه كاتباً فردياً تعد رومانسيته وظيفة للتقلب الطبقي. كما لا يمكننا أن نعتبر الدراما مختلفة تماماً عن الشعائر الدينية، أو أن مسرحيات سونيكا تهدف إلي الفائدة الجمعية، التي يجب أن توجد ضمن الأحداث المعروضة فوق خشبة المسرح .

ولكى نفهم الفن المسرحي لسونيكا، يجب علينا أن ننظر للأحداث المجسدة باعتبارها جزءاً من الأداء الذي نشترك فيه. وأشار سونيكا" أن المسرح خلق من أجل

الوجود الكوميوني الذي يوضحة فقط. وفوق المسرح يجب أن نجد الفائدة الجمعية أو الكوميونية التي تتجه نحوها مسرحيات سونيكا.

ويجب علينا أن نفهم النموذج الشعائري لسونيكا في إطار ثقافي واسع، دون النظر والاقتصار فقط علي تصريحاته. وأشار سوينكا "أن الخط الفاصل المفروض بين الشعائر والمسرح يجب ألا يهمنا كثيراً في أفريقيا، لأن هذا الخط الفاصل تم وضعه بشكل كبير من قبل المحلل الأوروبي، أضف إلي ذلك أنه يمكن أن تقودنا العزلة، إلى أن نعتبر "الناحية الانتقالية" مجرد خيال. وتخفي هذه السمات للفكر الأوروبي - باعتباره عقلانية مخضضة الأهمية الكبري لسونيكا في مسرحية "ميلاد التراجيديا". للكاتب نيتزش Nietszche التي راجعها المسرح الرابع Fourth Stage بشكل كبير. كما تظهر الأهمية الكبري لسونيكا فيما يخص علم النفس التقليدي. كما تخفي سمات الفكر الأوروبي حقيقة مؤداها أن قبل عودة سونيكا إلي نيجيريا في عام ١٩٦٠ لدراسة المسرحيه في غرب أفريقيا، وجد في جامعة ليدز أو في مسرح البلاط الملكي بعض الأسباب المقنعة للاعتقاد بأن مسرحية الشعائر والقناعات، يمكن أن تفتحنا علي إدراكات تحويلية بعيداً عن وعينا العادي.

تلقي سونيكا تعليمه في جامعة ليدز Leeds علي يد الناقد والممثل والمخرج المشهور ج ويلسون نايت. وتمت ملاحظة تأثر سونيكا بو يلسون نايت بشكل محدود؛ لأن أعمال ويلسون لم تأخذ علي أنها مدخل لفهم طبيعة الفن المسرحي عند سونيكا. وحاول ويلسون نايت -مراراً- أن يتصالح مع نيتزس Nietzcche وكرايست christ

مثلما فعل سونيكا في تأقلمه مع The Bacchee . وربما الشئ المهم جداً هو أن نايت رأي في كتابه أسس الإنتاج عند شكسبير، أن التقليد الفني "يعد تقريباً واحداً مع الشعائر الدينية" والتي تسمي بالقبول الإداري، الذي في ضوئه يتم كسر الحواجز بين الشئ العالمي والشخصي، وبين الله والبشر. و أكد علي "الأداء الشعائري تقريباً وذلك في اللحظات الأساسية في فكرة اللغز والتضحية التراجيدية" عند شكسبير. كما أشار أن تجديد الحياة من خلال مثل هذه التضحية، لا يزال يقتضى منا أن تكون عندنا صورة "الملكية" . وفي كتاب عن إبسن الذي نبع من منهج اتخذه، استمر نايت في توضيح أنه حتي المسرحيات الواقعية والساخرة، يمكن أن تقودنا نحو إدراك النفس الخاص، ب Diongsونحو اكتشاف القوة العقالنيه العليا، وتحقيق الحياة من خلال خبرة الموت. وبالنسبة لابسن، يوضح نايت Knight أنه يجب تصور الناحية الإيجابية للموت، وتجسيدها من خلال أشخاص حقيقيين، لديهم الجرأة علي مواجهة الخطوة المخيفة" الخاصة بالانتحار. وأضاف أننا مدعون للربط بين خبرتنا الشخصية وبين خبرتهم المماثلة. وفي المسرحيات التي تعالج مشكلة مثل الأشباح "The Ghosts" ، تلقي بالظلال علي نهاية يمكن لمسها عن طريق و شعاع وراء حدود الفنائية. وفي تبنيه لهذه الفكرة يقول سونيكا إن المسرح يعرض القوي "الكونية" في شكل أكبر من التحولات الواقعية والأحداث ومن هذه المنطلق ، يمكننا أن ندرك معاني محددة وكبيرة في مسرحية الموت وخيال الملك، والتي تجمع بين الانتحار الشعائر الفاشل، والانتحار النهائي عند شكسبير، هذا بالإضافة إلي انتحار Olunde عن إبسن. كما يمكننا أن ندرك هذه المعاني في مسرحية الطريق The Roed، التي تشتمل في لحظاتها الأخيرة

علي الإخفاء المسرحي وTheaticol Masking والكفر الانتحاري، والجريمة المرتبطة بالتوتر و الكشف الروحي.

ولم يأخذ النقد في عين الاعتبار ما تعلمه سونيكا من البلاط الملكي Royol Court حيثما كان يستخدم جورج ديفين وويلين جاسكل وكيث جونستون الأقنعة لاستقرار حالات الغيبوبة. وقد اعتمدوا عليNoh نوح من واليابان و Voodoo من غرب الهند، وعلي عمل الاستوديو لكل من ستانسلفسكي وفاختاتنحوف ومايكل تشيخوف وعديد غيرهم ويرتكز عملهم علي حقيقة مؤداها أن القناع أو الدور يمكن أن يغرس في الممثل عمقا خاصاً بحالات الغيبوبة "Trance States" يمكن أن تدخل لكل السلوك الإنساني . ويوضح كيث جونستون أن القناع يعد وسيلة لإخراج الشخصية من الجسد والسماح للروح بأن تحل محلها. ويوضح ديفيد كريجان الذي حضر لقاءات استخدام القناع عند سونيكا أن جونستون Johnstons كيف يخرج دايونيسس Dianysus. و،قد حظي سونيكا بسمعة باعتباره ممثلاً و مخرجاً؛ نظراً لقدرته علي إخراج أصغر الأشياء التي يمكن إدراكها، وحتى عندما تستخدم مسرحياته الأقنعة الإغريقية أو اللامعقولة دون الاقنعة الأفريقية، تظل هذه الأقنعة أقرب إلي المسرح المؤسس علي فكرة الغيبوبة Trance.

وعلي هذا الأساس الأوروبي الأفريقي نجد أن المسرحيات الأساسية لسونيكا تدعونا إلي خوض رحلة خطرة من التفكك والتكامل. وتقودنا هذه المسرحيات بطرق متعددة ومدهشة من خلال الهاوية الميتافيزيقية والاجتماعية والأخلاقية، نحو نشوة وسعادة تثير المشاكل التي يمكن أن ترتبط بقوي وراء إدراكنا العادي. ومن أكثر المسرحيات

المفهومة مسرحيات الطريق ومجاذيب ومتخصصون وباخوس من يوريبيدس Bacchoe of Euripides والموت و خيال الملك ، فتلك المسرحيات تقدم دليلاً واضحاً علي التقدم نحو وضح كثير في الأسلوب والتحكم في حركة المشاهد. كما توضح هذه المسرحيات ارتداءاً جزئياً من الهاوية التوليدية في كل غموضها. ويمكن التوصل الي وضوح الأشكال التقليدية عن طريق التضحية بقوة ضمنية أكثر تعقيداً. وتعالج مسرحيتي الطريق ورجال مجاذيب ومتخصصون المادة النيجيرية، من خلال مصطلحات مختلفة تماما نلت تلت فترة حركة التعبيرية. كما تعرض هاتان المسرحيتان سخرية ممزوجة بأصداء تراجيدية. وتُعد مسرحيتي باخوس من يوربيدس التي تقوم بتحديث الأشياء الكلاسيكية، ومسرحية الموت وفارس الملك التي تقوم بإضفاء سمات الحداثة، من أكثر الإحتفالات التراجيدية الكاملة. ولكن "شعائرالجماعية" و"الجوهر الرثائي" لآخر مسرحيتيين لا تُعد أكثر من عناصر تأكيدية ومساعدة، إذا ما قورنت بالموسيقي الشائكة للمسرحيتين اللتين سبقتهما. وسوف تتضح هذه النقطة إذا ما غيرنا التاريخ. ويمكن الإجابة عن مسرحية باخوس بمسرحية رجال مجاذيب ومتخصصون أكثر المسرحيات تأييداً لمذهب الفلسفة البهلنسية.

كما يمكن الإجابة عن مسرحية الموت وخيال الملك بإثارتها للطريقة الروحية المقدسة للتحول بواسطة مسرحية الطريق التي تعرض تحولاً من الشئ الإنساني إلي الشئ المقدس، واتجاهها نحو جوهر الموت.

II

تستعير مسرحية باخوس يوربيدس العديد من السطور من ترجمة ويليم أروسمس ولكنها ترفض التركيز الأساسي. يحتفظ الكاتب أروسمس بالتوازن الساخر ليوربيدس بين بينثيوس Pentheus المتعصب وبين ديونيسيوس Dionysus غير الأخلاقي. ولكن سوينكا يدعونا إلي قبول جزء من صورة سياسية وأخلاقية من اللاأخلاقية الديونوزيسية ومن هذا المنطلق، تذكرنا المسرحية بمسرحية ديونيسيوس Dionysus التي عرضتها مجموعة العرض عام ١٩٦٩ ، علي الرغم أن سوينكا رفض أيضاً الفردية الحرة التي يدعو لها ريتشارد شيشنر. وبينما يقوم شيشنر باستخدام الخصائص الشخصية ومقاومة الممثلين لخدمة الفكرة الرئيسية، يقوم سوينكا بإقناع نفسه إضافة كورال العبيد وقائد العبيد الذي تعتمد أغانيه علي شخصية إيندانر Idanre التوسع الرمزي لايونيزيوس لكي تشمل ليس خير الأرض فقط ولكن وحشية طاقة اللبيدو والروح الثورية للحرية والعدالة والروح المنقذة للمسيح. ويصبح حدث المسرحية سلسلة من النبضات التي تدفع الممثلين والمشاهدين، نحو الاشتراك الجماعي في هذه الطاقة الشاملة للتجديد. ويقود دينوسيوس خدم فيستا إله النار عند الرومان بوصفهم كبش فداء نحو الرقص مع العبيد Slöves. ثم يقوم زعيم العبيد بإثارة الباخوسيون إلي أعمال جنونية، ثم يتحول رفض العبيد لبنثيوس Penetheus إلي تضرع ديني. وعندما يتحرر دينوسيوس من الأغلال، يلتحق العبيد الباخوسيون في توسلات وتضرعات تتحول إلي سعادة ونشوة شديدة. وبعد ذلك يكون العبيد والباخوسيون جبهة متعصبين لانهم يقلدون صيادي بينثيوس، ورجع أجاف Agave برأس بينثيوس

وأصبح مركز الرقص Maypole الذي تحول إلي شئ جنوني، وأخيراً تملأ موسيقي ديونيزيوس Dionysos المسرح وتُشعر الجمهور بوجود الإله، والآن يُصبح علي كل الشخصيات أن تقبل ما يصير عليه الإله، . وقد وجد زعيم العبيد طريق الحرية، ووجد بينتيوس الموت الذي كان يقوم مشوقاً إليه. ثم وجد تريزياس Tiresias الحياة الحقيقية التي خدعت مهاراته الفنية. ثم تقبل أجافي Agave بقبول دورها في العشاء الجماعي الرائع . والأكثر من ذلك أن موسي والعبد كبير السن قد حضرا الحفل وشربا. وبالتالي نجد أن الكاتب جعلنا نشارك في هذا الاحتفال عن طريق الموسيقي والأقنعة.

ولكن ثمة سؤالا ، هل يمكننا أن نقبل هذه المصالحة السريعة وعكسها ؟ ويوضح رولند جوفيه.-الذي أخرج المسرحية بالاشتراك مع سونيكا علي المسرح القومي- أن باخوس احتفال بالوجود والكلمات "جيد" و"سئ" غير متسقتين تماماً. (وماذا عن الموضوعات الأخلاقية للعبودية؟) و مسرحية الباخائيات (كاهنات باخوس) The Bacchae التراجيدية التى شاهدها فرويد وسأل كيف يمكن المصالحة بين الذهن الواعي المحدود، والذهن غير الواعي وغير المحدود" . (تراجيديا من أجلها يعتبر الشئ الجيد والسئ غير متسقين؟) وختتم جوفيه كلامه بقوله أنه بمواجهة أولئك الذين يتفقون مع نيتشه Nietzsclee وأولئك الذين لا يتفقون معه، تُعد المسرحية نقداً لنوع الحضارة القاهرة التي تهدف إلي إنهاء المفارقة. ومن المؤكد أن محاولة المخرج لتبرير المسرحية، كانت متفقة مع محاولة المسرحية نفسها لجعلنا نقبل الضرورة الأخلاقية لما هو غير أخلاقي، ومن هنا نجد أن بينثيوس مُجرد من كل تبرير أخلاقي وعقلاني. وكل رمز ينصحنا بأن نقبل دماء الثورة الهستيرية باعتبارها إنعاشاً وتجديداً ضرورياً للأرض.

وبالتالي يجد العديد من الجمهور "شعائر العشاء الرباني" تأكيدا علي المفارقة في المسرحية وليس اتساقا للمتناقضات. ويري جون لاهر John Lahr أنه عند الشكوي من إنتاج يبدو كمحاولة مخططة نحو الحرية، "فإن التراجيديا تتحول إلي دعاية سياسية أو دينية.

أضف إلي ذلك، تُصبح مسرحية باخوس يوربيوس مُعرضة إلي الانتقاد وأن تيوسيس Tiresias اشترك في "شعائر كبش الفداء".

وفي ضوء هذا النوع من التراجيديا، تعد مسرحية رجال مجاذيب ومُتخصصون من مسرحيات الساطير (أحد آلهة الإغريق المولع بالملذات).

فهي تتناول كل فكرة تثير مشاكل، وتضعها في خلفية للصراع العسكري، فالدكتور بيرو ولد غير مخلص إذ أنه خان وظيفته من أجل التذوق الجميل للسلطة عن اللحم البشري. ويري والده الذي أخفي نفسه باستخدام النهلسئية الساخرة، يري أن فكرة السمو لدي - الفيلسوف الألماني نيتشه يجب أن تنتهي بإنهاء بشرية الشخص. كما يري والد الدكتور بيرو أن الشخص الذي يسأل هو الفجوة في كل نظام سياسي.

وبدلاً من كورال العبيد Chorus Slaves الذي حقق حرية غنائية قابلة للشك، فإن مسرحية رجال مجاذيب ومتخصصون، تقدم لنا كورالاً من الرهبان المستجدين (الشحاذين) اللذين وجدوا حرية ساخرة في ظل العبودية. وإذا ما نظرنا إلي النقد الذي وجه لمسرحية باخوس وعنصري السعادة الذاتية والوحشية، فنجد انها تقدم لنا دين

"الإله الجديد والقديم". وفي هذه المسرحية نجد أن تسبيحة الشكر المسيحية والعديد من التحولات اللفظية المخيفة، تشير إلي الغموض المخيف لأي تفسير إنساني لما هو إلهي. وتُعد سعادة أيفاء Aefaa مرض الصرع الزائف . ففي أوقات الحروب يُصبح الدم أكثر من الخمر. ويجهز الرجل كبير السن Old Man مع Swiftian حفلاً حيوانياً وحشياً؛ وذلك لإيجاد الممارسة التي تبناها ابنه بدون وخز ضمير. وحتي إدارك باخوس بأن نظام الطبيعة يفوق تميزنا الأخلاقي يبدو أكثر حكمة في هذه المسرحية، التي ترفض تظاهرات دكتور بيرو، ولكن تقبل التقاليد العُشبية لأمهات الأرض ,EYa Mate Iya Agba وتدمير الأشياء التي يُساء استخدامها.

وثمة حركة في مسرحية "رجال مجاذيب ومُتخصصون" تقودنا نحو انهيار ساخر فى الهاوية The abgss ، الذي نتج عن الفصل بين القوة البلاغية والتكنولوجية وبين حكمة الأمومة والحب الأخوي النسائي. والشئ المهم لهذه الحركة هو الأدوار اللفظية والمسرحية للشحاذين والرجل الكبير والذي يعكس الأدوار الخاصة بأدائنا. وفي الجزء الأول يصفنا الشحاذون Mendicants بأننا مجرد ممثلين ساخرين خلال لحظتنا الثقافية الحقيقية. ويقدم الشحاذون وجه آخر ساخر لكورال أمهات الأرض، اللاتي تبدو الحقائق لديهن أكثر بساطة من أجل إحباطنا المعقد. أضف إلي ذلك يقوم الشحاذون بتقديمنا إلي موسيقي الدائرة غير القابلة للكسر والخاصة بـ As. وفي الجزء الثاني تصبح الألعاب أكثر وفرة، وتقوم السيرة الذاتية لـ آفاء Aafaa والخاصة بـ As، بأخذنا إلي التغيرات اللفظية الأكثر دقة من قبل الـOld Man تلك التغيرات التي تركز بصيرتنا علي عالم من المجردات. وحتي الدكتور بيرو، نجد أنه استخدم موسيقي

أوائل الأبيات الشعرية Allitenatian والتورية. ثم يقوم Old Man بتقليد شئ من الواقعية المخيفة بتعذيب Cripple الذي يقوم بطرح العديد من الأسئلة: "اقتلوه" وبينما يرفع الـ Old Man مشرطه سمع سخرية هستيرية وهستيريا قمعية. وهذا ما حدث لنا بالفعل. وقام دكتور بيرو بإردائه أرضاً وقامت ربة الأرض بإلقاء العنبر إلي المتجر ، كما قام الشحاذون بالانخراط في أغنية سعيدة. أضف إلي ذلك، ندرك أن تقليدنا الساخر للوحشية الحديثة، قد أدي بنا إلي أن نقوم بدور مُعاكس وثاقب. ويقول الـ Old Man إن "جزءاً مني يتوحد مع كل شخص من البشر". وبناء علي ذلك، تعد الوحشية والحيوانية تدميراً للنفس، وهذه هي الفكرة التي حاول الكاتب أن يقدمها من خلال موسيقي دينوسيس.

III

لا تعتبر مسرحية الموت وخيال الملك أقل توفيقاً بين المعتقدات الدينية المتعارضة من مسرحية باخوس يوربيدس، علي الرغم من أن هذا الرأي لا يتفق معه أي من جمهور المشاهدين في أوربا وأمريكا. وهنا نجد أن سوينكا يعيد تصور الأوبرا الفلكلورية اليوربية بمساعدة التراجيديا عند شكسبير، بالإضافة إلي مسرحية إبسن التي تُعالج مُشكلة ما. والجدير بالذكر أن مسرحية الموت وخيَّال الملك تعود أساساً إلي مسرحية Oba Waja للكاتب Duro Ladipo . وتنقسم المسرحية الي خمسة فصول من خلال تتابع في الأحداث يرتكز علي مشهد حقيقي وقع عام ١٩٤٦ ، ألا وهو قرار رئيس الحي البريطاني غير المربح الذي منع Olori Elsin من متابعة ملكه إلي الموت وذلك كما يقتضي الإلزام الوراثي[٢] ، بالإضافة إلي توقف شعائر الموت[٣] ورد فعل

Elesin الشـرير لتـراكـمات الناس والملك المتـوفي الذي استـسلم إلي قـانون الرجل الأبيض[٤]، وقرار ابن Elesin في أحد البارات بغانا العودة إلي نيجيريا لدفن والده، والمقابلة الساخرة للابن والاب والتي أفضت الي إنتحار الابن وأبيه من بعده. وفي بعض الجوانب، قام سونيكا بتقريب هذا الحدث إلي "الذهن اليوربي" "فقد حول الضابط البريطاني المسامح إلي شخصية معرضة للهجاء، وقام بالتركيز علي مواجهة Elesin بهاوية التحول، كما قام بإدخال شخصيتين فلكوريتين لمساعدتنا في فهم هذه المواجهة. ولكن قام سونيكا باستخدام الحدث بعيداً عن العقلية اليوربية، إذ أنه حد من روح الملك المتوفي، وأضاف بعض النيجيريين الأوروبيين، وجعل زوجة الضابط البريطاني أكثر عطفاً، وجعل ابن Elesin طالب طب بدلاً من كونه تاجراً من غانا، وحذف مشهد استسلام Elesin وتضحية ابنه وجعل العمل كله ذا أسلوب إنجليزي عالمي. أضف إلي ذلك ، قام سوينكا بتقديم الأحداث ليتمكن من عقد مقارنات حربية بين الأفكار اليوربية والأوروبية الخاصة بالطقوس والتضحية. ومن ثم، تبدو المعتقدات القبيلية التي يركز Elesin عليها معني حياته، أكثر حدة وقابلية للجدل.

وثمة وجة نظر شكسبيرية أخري تجنبنا نحو هذه الحدة، فالمشاهد الأول والثالث والخامس تمثل تراجيديا كلاسيكية مزدوجة تقريباً خاصة بالشرف المفقود و الشرف المصون، حيث إن في هذه الدقائق الخاصة بالغنائية (مثل قصة لست طائراً ورقصة الموت الجذابة) تمهد للموسيقي من هاوية التحول والتي ترتكز عليها ملاحظة سونيكا الأولية. ويبدو أن المشاهد الدخلية والاستطرادية تبدو معّدة لمعاقبة وإغراء العقل الأوربي المقاوم لاستخدام هذه الموسيقي. فالمشهد الأول يقدم مقدمة كورالية لكبرياء

Elesin حيث إنه يقوم بكل ما هو خطر من أجل السؤال عن زوجه يوم موته. ويذهب بنا المشهد الثالث بعد الطرد الكوميدي للنقيب Amuson من مكان السوق، إلي رقصة الموت. إلا أن المشهدين الثاني والرابع يقدمان عالماً من المحادثات الجامدة والاحتفالات التافهة. فقد قام سيمون بيلكنجز وزوجته أثناء هذه الاحتفالات بنزيين ملابس egungun وهما يرقصان في المنزل أو يشتركان في صالة أجمل الفساتين تكريماً للأميـر الذي يطوف بالمكان . أضف إلي ذلك أن قـام Elesin -أثناء هذه الاحتفالات- بالدفاع عن فكرة Jane بشعائر الموت الاختياري، عندئذ سخر هذا الابن من والده الذي ما زال حياً. وفي المشهد الخامس نجد أن العالمين قد اقتربا كثيراً من بعضهما البعض، كما يعرض المشهد لـ Simon و Tane إدراك الذاتي للتراجيديا عند Elesin، هذا بالإضافة إلي انتحاره أثناء مواجهة جسد ابنه، وأخيراً يلقي المشهد الخامس الضوء علي سمو كورال Iyaloja عن المزيج الذي يجمع الفشل والنجاح . إلا أن طباق المشاهد واستبعاد نقاط التحول الرئيسية من المسرح، يجعلنا بعيدين عن "جوهر المسرحية" . وذلك لاننا ندرك بعد ذلك أن رحلة غيبوبة Elesin قد فشلت بسبب انقسام إرادته، وأن سخرية Olunde من والده قد أدت الي لوم النفس والتضحية بها. ويجب أن تحكم علي الأحداث علي أساس الدليل غير المباشر. ولكن كيف نحكم؟ ففي نهاية المشهد الخامس نجد أن مطرب المديح و Iyaloja يحكمان بطلاقة علي Elesin (وOlinde في ضوء التقاليد اليوربية. فإذا حكمنا عليElesin) في ضوء الملاحظات الخاصة به، سنجد أنه كان يتصرف علي أساس ما يراه مطرب المديح و Iya loja، علي أنه تفسير مدهش لتفسير اعتقادات والده.

فعلي أن Elesin يعترض علي أي حكم يتبع الأنجلو، إلا أن دفاعه عن التضحية بالنفس الإجبارية، ارتكزت بقليل من السخرية علي اتساقها مع الأخلاق البريطانية. وعندما أدرك أن والده يتمتع بقدر كبير من الحماية يستطيع العقل أن يدركه، لم يشر إلي العقاب الميتافيزيقي، ولكن إلي "راحة البال" و الشرف واحترام شعبه. ويشير Eve Olunde في أحد أقاويله "إنني إدرك ببطء أن أعظم فنونك هو فن البقاء والحياة ، ولكن يجب علي البشرية أن نترك باقي الاشخاص يعيشون بطريقتهم الخاصة بهم. ويري Elesin أن منع موت والده يعد كارثة للشعب كله.

ونظراً لأنه طالب طلب ملتزم بمساعدة الأخرين لكي يحيوا ، فهو يضحي بنفسه بدلاً من والده

وربما يعترف Olunde مثل Emon في مسرحية "نسل قوي" ببعض من المصير الذي ينطوي علي تضحية لا يمكنه تفسيرها كلها. وإذا كان الأمر هكذا ، فيعد Olimde بطلاً ثانوياً مناسباً، علي الرغم أن Soyintia -في مقدمة المسرحية- كان يتكشف المنطقة غير المؤكدة بين الثقافات المتصارعة. وهناك العديد من العلامات الدالة علي هذا التفكير المرهق. فعلي الرغم من أن مسرحية "الموت وخيال الملك" تبدو أنها تُدين الأشخاص البيض لتدنيسهم ملابس الأجداد لمجرد المتعة، إلا أن المسرحية نفسها تقدم هذه الملابس للممثلين البيض. فعلى الرغم أن المسرحية تحتفل بخلاص وإنقاذ "عالم"، إلا أنها تعاملت مع هذا الخلاص باستخدام مصطلحات شعرية رفيعة، وذلك علي لسان الغرباء.

وقد كرر لاديبو Ladipo في مسرحيته Oba Waja نفس الفكرة الخاصة بعالم" ربما يتم إفساده في زمن الرجل الأبيض". ولا تقوم مسرحية "الموت وخيّال الملك" بتناول عدم الاستقرار في العالم اليوربي فقط، ولكن للعالم الإنساني كله، وذلك في وقت نسعي أن نتخلص فيه من" الأصل الكبير". ولكن في هذه المسرحية يظل العالم قائما علي الرغم من عدم كفاية التفسيرات الفلسفية، ذلك العالم يُفهم قبول الموت فيه علي أنه ثمن لحياة الإبداع. وقد استحسن ج ويلسون نايت هذا الفهم. وبناء علي ذلك يمكن لـ Iya Loja أن تتكلم علي لساننا؛ لأن ندمها تحول إلي ثقة: "الآن انس الأموات وانس حتى الأحياء. وركز علي أولئك الأشخاص الذين لم يولدوا بعد.

وكما هو الحال في مسرحية "رجال مجاذيب ومتخصصون"، التي قدمت مناقشة ساخرة من الاحتفال بالغيبوبات الخاصة بـ باخوس يوربيدس، فإننا نجد أن مسرحية "الطريق" قد أشارت إلي حالات عدم اليقين التي لم يتناولها "الجوهر الرثائي" لمسرحية "الموت وخيّال الملك" . وبهذه المزاوجة بين المسرحيتين، نجد أن الأشياء المتناقضة قليلة، وأن الأشياء المتشابهة أكثر عمقاً. و تنطوي كل مسرحية بين الصراع الثقافي وعدم اليقين الديني، علي معني العمل.

وتثير كل مسرحية " واقعاً كوراليا" يمكننا من مشاركة البطل في استكشافه لأكثر لحظات السعادة التي تنطوي علي مشكلات. فما يمكن أن يعنيه أن نصر -رغم جهلنا وإخلاصنا- علي الإصرار علي الموت كثمن للحياة الإبداعية؟ وماذا تعنيه الحركة الإرادية نحو " هاوية التحول" التي لا يستطيع أحد أن يقول فيها رأيا قاطعا؟

وتعُد مسرحية "الطريق" بما تتشبع به من مساحة معقولة من الهجاء الاجتماعي والاسقاط النفس والاستفسار الميتافيزيقي، تعد نوعاً من النمط التعبيري الأليجوري Allegorical النيجيري الذي نبع من مسرحية Everyman (كل رجل) والجزء الثاني من مسرحية دكتور فاوستس ومسرحية Peer Ggnt للكاتب إيبسن، مروراً بالطريق الرئيسي الكبير The Great Highway لسترند بيرج، ومسرحية من الصباح حتي منتصف الليل للكاتب Kaiser ومسرحية في إنتظار جودورWaiting For Godot . وأثناء ذلك اليوم في متجر Aksident يستمر الوقت. (وتمر ساعة من وقت المسرح قبل أن تُقال أول كلمة). وخلال هذه الحركة السريعة، نجد أن مورانو Murano يمر بفترة صمت من بين وقت الموت والفناء. (قد صدمته سيارة لوري احتفال السائقين اثناء إرتدائه لقناع Egumgen) . ويبدو أن بعض المشاهد الأخري تفوق حدود الوقت والمكان، فقد شهد شمشون وكوتونو حادثة فوق الكوبري، ثم شاهدوها مرة ثانية يوم احتفال السائقين عند وهمت السيارة مورانو حيث كان كوتونو يرتدي القناع. تأخذنا أحد المشاهد التي يقوم بها شمشون بدون المليونير والأستاذ والنقيب بورما المتوفي إلي فقدان الهوية والمكان. والجدير بالذكر أن استخدام لغات كثيرهةمثل اليوربية واللغة المبسطة واللغه الإنجليزية يشير إلي أن الشخصية يمكن أن تؤدي دور الكلمات التي نستخدمها.

ومن التعقيدات التي تسر جمهور المشاهدين النيجيري، وتُحير بعض سكان لندن، نجد سلسلة من المواقف التي تتجه نحو الهاوية. ويندفع. Toky Kid -بشجاعة- نحو الموت الذي يُضفي عليه صفهة الملحمة.

وعندما اختفي توكيو Tokiyo مثل مورانو في منتصف الطريق بعد حادث أليم، رجع لكي يحُدث الشجار الأخير ويطعن الأستاذ ويموت بجوار قناع Egungun. وعلى النقيض نجد شخصية Sałubi الذي يزحف نحو الموت الذي لم يقدم له أية شخصية تقريباً. وكان Salubi يرتدي رداء السائق المتوفي ويتوسل إلى رخصة مزورة، وبعد فترة وجيزة من تجسسه علي مورانو، قام بقتل Tokyo وثمة شعور بالقلق يتسلل لشمشون باعتباره زميلاً للسائق، عندئذ رقص علي حافة الهاوية. ويقوم salubi بالعديد من الأدوار حتي هددوا بانهائه، وحث Kotonu لكي ينقذهم في احتفال السائقين بارتداء القناع الخاص بمورانو الذي توفي حديثاً. ويحاول Kotonu الذي قتل مورانو في الحادثة -أو بايعاز من Ggun- أن يتخلي عن شخصيته كسائق والانسحاب من الهاوية. ويحاول هذا الرجل الذي ولد في عربة (لوري) أن يستقر في عربة ويقايض علي الموت.

بالنسبة للأستاذ، فإن كل ما حدث هو محاولة للتوجه نحو مورونو. وبما أنه استطاع أن يحافظ علي دعوته المسيحية وهويته، فإنه أستاذ تزييف ومفتعل للحوادث، حيث يتجول هنا وهناك مثل شخص مجنون يستعمل الرمزية في أساليبه.

وقدوم مورانو، والرجل الميت، وظهور الإله الذي يقدّم ويعرض العشاء الرباني ليلاً من شجر النخيل، كل ذلك يغوي الأستاذ للبحث عن كشف مباشر "للكلمة والتي ربما تكون معروفة فقط في رقصة الموت. وعندما يفعل ذلك، فإنه يربط أو يجمع بين موضوعات المسرحية، بما فيها انسياب (تدفق) الهوية ونسبية اللغة، ويركز كل ذلك

علي شخصية مورانو. والحبكة في مسرحية "الطريق" هي الحادثة التي أوضحت الطريق إلي اكتشاف من يكون مورانو؟ - وهو الهدف المنشود من مسرحيتنا هذه. وجاذبيته هي موسيقي أكثر مهارة من تلك التي يمتلكها دايونيسوس في مسرحية "كاهنات باكورس" The Bacchae وأكثر تفشياً من هاوية يوروبا في مسرحية "الموت وفارس الملك" . وفي نومه المتقلب، وحركته السريعة.، وطقوسه (في الصلاة)، ورقصه المثير، فإن (مورانو) في كل هذا يضع القناع علي ما بقى خلفنا. وقد شوهد أولاً في تلك الساعهة السريعة في وقت الظهور علي خشبة المسرح، وقبل بداية المشاركة الزمنية والتاريخية والكلامية لحالة الموت في المسرحية، ويعود في نهاية الجزء الأول وقد أخطأ الترانيم الجنائزية علي أنها الصلاة السادسة (صلاة الأصل) وكان تقريباً قد أسكت سالوبي الأحمق الذي حاول أن يوقع به. وعندما يعود ثانية في نهاية الجزء الثاني، من أجل اجتماع للصلاة السادسة والتي سوف تتحول إلي مرثية (مندبة) ، وبذلك تصبح أكثر تفهماً للهوية العرضية (غير جوهرية). للشخص الميت الذي يصنع خمر النخيل، وتشبيهاته الرمزية بكلاب عنيدة تمر في طريق الشاحنات، ومعزة قد سرقت بواسطهة سائق لص . ولكننا قد فهمنا -تماماً- جاذبية "الغياب" (اللاحضور) التي أدت إلي وقوع كوتونو في مصيدة قناع الموت الدامي، واكتشاف سامسون أنه بارتدائه لزي الدكتور بورما كان يلعب لعبة الموت. والاثارة الآن تنبع من حقيقة شخصية مورانو عندما بدأت رقصه الـ "egungn". بعض الحركات السريعة.. هل كانت عن إصرار؟ أو هستيرية؟ أو مصادفة؟ ويعلم الأستاذ معني قفزته: محاوله تجنب الرعب عن طريق العلم المسبق، التنبؤ بالمواجهة الحاسمة، كل ذلك هزيمة للنفس. وابتهال (دعاء) الأستاذ

قبيل الموت يُعيد للذهن بعض أهم الصور الشخصية بالمسرحية: مثل السراب، شبح الشاحانات، انعكساس شخصية الأحياء والأموات، وصانع الطريق الخبيث والذي يمثل الطريق نفسه والذي يمنع كلاً من الموت والحياة. ولكن المغزي والكشف الحقيقي للمسرحية أكبر من األن تصفه الكلمات: حيث ينهار القناع إلي لا شئ ، وتسقط رأس الأستاذ، ومن حلول الظلال تبدأ المرثية. وفي تلك الموسيقى والأنغام حول الإله الحاضر.. الغائب ، نستطيع أن ندرك ما أسماه جي ويلسون نايت "خاصية الموت الإيجابية".

IY

وأعتقد أن مسرحية "الطريق" لسوينكا تدعونا بقوة - أكثر من أي مسرحية أخري لسوينكا- إلي الاشتراك في سقوط غامض قوي إلي الهاوية. وهذه التُحفة الخصبة (المسرحية) تكشف - باستخدام مصطلحات ثقافة ما بعد الاستعمار المعذبة - مشكلة رومانسية ومستحدثة بالدرجه الأولي: معاني البحث المتأني للموت المبُدع. إنه حتي من غير اللائق ولا من دواعي اللباقة أن نطلب أكثر من ذلك من كاتب قال: أن نجرؤ "نجرؤ علي التحول أو الانتقال هو الاختبار الأسمي للروح البشرية ولكن التطور الأخير الذي حدث لسوينكا ربما جعلنا نتوقف قليلاً. فإن مسرحية "رجال مجنونون و متخصصون" تمثل سقوطاً إلي تلك الهاوية أكثر عمقاً وتهكماً. ومسرحيتا "كاهنات (نساء) باكوس" و "الموت وفارس الملك" أتتا بعد ذلك لتؤكدا المشكلة الروحية بمهارة وحنكة أعظم من ذي قبل، وبمنظور ثقافي ، ولكن أيضا بالاستعانة بحبكات (جمع حبكة) مقتبسة

والافتقاد إلي الترابط أو التواصل الحميم. وإذا قارناً بين الغموض الشعري الخصب لمحاولة مبكرة في مسرحية ضخمة - رقصة الغابات - والتي تحتوي علي كثير من موضوعات سوينكا غير المكتملة (في طور التطوير) - لعمل أحدث يأتي بعد وهو "مسرحية العمالقة"، ربما نشعر بالحزن بسبب الثمن الذي كان علي سوينكا أن يدفعه في ظل هذه الظروف الاجتماعية والسياسية - لكن يستمر ويتطور ككاتب مسرحي. وطبعاً من الضروري لكاتب مسرحية "اكي" و "ايسارا". أن يستمر في منحنا ذكريات حية وضاءة متوازنة. ولكننا مع ذلك نأمل أن تكون هناك دراسة لا يمكن التنبؤ بها - للهاوية - هاوية الطاقات الإبداعية - تجلب حياة جديدة مدهشة لعمله من أجل المسرح. ومنذ ثلاثين سنة مضت قال سونيكا " إن سري هو العبء الأبدي في حياتي".

(الفصل الخامس عشر)

جاميكا وترينيـــداد

Pierrette. M. Frickey

"بييريت .م. فريسكى"

ثمة سمة تميزت بها كل من جاميكا وترينيداد في تاريخ مسرح الهند الغربية. وإنهما يعدان المساهمين الرئيسيين في حركة إنشاء المسرح الوطني الذي يمثل حياة وثقافة الهند الغربية. وعلي مدى ثلاثين عاماً حتي الآن، كشف كتاب المسرح في كلتا الجزيرتين عن جزء من تاريخهما سواء كان مكبوتاً أو مجهولاً. ومن أجل أن نعترف بدورهم، فإنه من الضروري أن نأخذ التاريخ - موجزاً - بعين الاعتبار، وكذلك الإنجازات، والمحاولات التي أحاطت بنمو المسرح القومى بكل من جاميكا وترينيداد.

في مقابلة (للصنداى إكسبرس) (Sunday Express) مع الروائي والمسرحى الترينيداى، إيرل لوڤلاس Earl Love Lace– وذلك فى صيف ١٩٩٠ – أوضح خلال اللقاء دور مسرح الهند الغربية فى تلك الآونة. وحينما سئل: "هل رأي في نفسه تأثراً اجتماعياً يكتب المسرحيات؟ فرد لوڤلاس قائلاً: "دعنى أقول نعم - بمعنى أنني أنظر إلي المجتمع لأري أن تاريخنا وإدراكنا للذات قد تعرضا لكثير من الخوف. فما أكثر ما كان من تمثيل خاطئ - سيما ما يتعلق بالمواطنين السود، حيث إننا لم نر ولم نتفهم خصيصة كفاحنا.." . فى هذا التصريح يكمن الغرض من تلك الدراما، فمنذ بداية الستينيات لم تعد الدراما وسيلة من وسائل التسلية فحسب، بل أصبحت وسيلة إلهام لكل فئات مجتمع الهند الغربية. والكتاب الذين تم تناول أعمالهم بالفحص في هذا المقال - وهم إيرول هيل (Errol Hill)، تريفور(Trevor Rhone) مصطفي ماتورا (Mustapha Matura)، دينيس سكوت(Dennis Scoh)، ولوڤلاس Lovelace، كلهم قد ألزم نفسه أن يكتب هذا النمط من الدراما عالية، أو متنامية الوعى (Consciousness - Raising Drama) ، التى أشار إليها لوڤلاس آنفاً.

ولكى نفهم الضرورة الملحة لهذه الدعوي للدراما الوطنية Indigenous Drama، فلنأخذ في الاعتبار أنه في عام ١٩١٤ تم تمثيل أربع عشرة مسرحية لشكسبير، خلال عشرين يوماً في جاميكا (Bennett, 1974, p. 5). وكان من ضمن الخطوات التي اتخذت لتغيير هذا التيار، ذلك المنصب لإيرول هيل عام ١٩٥٣ من قبل كلية (وست إنديز) West Indies ، التي تم إنشاؤها مؤخرا، وكان الغرض الوحيد لهذا المنصب هو أن يقوم بتأسيس (مسرح الشعب)، People's Theatre، علي اعتبار أنه أول معلم للدراما. ومن الآن فصاعداً ستعكس هذه المسرحيات نمط الحياة والعادات الكاريبية (منطقة البحر الكاريبى)، حيث إنه مسرح ينتمى إلي الشعب- كما طغى شعور هيل بذلك (Hill, 1964,p.21) وقد أُرْسِل معلموا الدراما ليقيموا ورش عمل في جزر الكاريبي الأخرى، من أجل أن يعلموا المواطنين المتشوقين كيفية الأداء التمثيلي، ومن أجل أن يبحثوا عن مسرحيات محلية غير منشورة، والتى وعد هيل بأن ينتجها، لكي يبدأ بذلك تقليدياً جديداً، ألا وهو مسرح القرية والمدرسة (Hill, 1964, p. 14 Hill, 1972 p. 34) Village and School Theatre.

وفى الستينيات نرى موجة من الاهتمام بالدراما الشعبية، ودليل ذلك هذا الجيل من الشركات العاملة في مجال المسرح، ناهيك عن كتاب المسرح من أمثال: بارى ريكورد Barry Reckord تريفور رون Tnevor Rhone، دينيس سكوت Dennis Scott، إيرول هيل، الإخوة ولكوت Walcott Brothers سانت لوشيا، ديرك Derek، ورودريك Poderick. أما في ترينيداد فقد أسس ديريك ولكوت Derek Walcott، مع جماعة من الممثلين المهتمين، ورشة المسرح Theatre Workshop، وذلك في عام ١٩٥٩. وفي عام ١٩٦٥، بجاميكا، قام تريفور رون

بتكوين (مسرح ٧٧)، "Theatre 77" حيث قام بالتمثيل في جراج إحدي العائلات والذي تحول فيما بعد إلي مسرح صغير يتسع لمائة وخمسين مقعداً. وفي عام ١٩٦٨، أنشأ لويد ريكورد Loloyd Reckord أمانة المسرح القومى Notional Theatre Trust، وقد رأينا مهرجان الدراما القومية National Dramafestival لأول مرة فى ترينيداد، عام ١٩٨٠، وقد كان من أهدافه؛ لفت الانتباه إلي المسرح في ترينيداد، وإنشاء جمهور من مشاهدي المسرح، وتقديم أعمال جديدة للجمهور، وحفز كتاب المسرح لبذل مزيد من الجهد للوصول إلي البراعة في الكتابة. وقد تم تمثيل أربع مسرحيات خلال المهرجان من قِبلَ جمعية المسرح القومى National Drama Association . وبنهاية عام ١٩٨٥ كانت ثمانية من هذه المهرجانات تخص ترينيداد، ومهرجان عالمي واحد فحسب (Stone, 1985, p. 16).

واستمرالمسرح في الازدهار، وكانت المسارح في جاميكا هي الأكثر حرفة (Henry, 1987, p. 7).ومن أمثلتها، المدرسة القومية للدراما national School of Drama والبيت الجاميكي للمسرح The Jamaican Play Hause ، وأمانة المسرح القومى Natonal Theatre، وسيسترن Sistren > ومسرح بارن Barn Theatre. أما في ترينيداد، فإن قيام شركات مسرحية محترفة عالية التكلفة، كان ولا يزال أمراً ينقسم حوله الرأي للعام. وهناك آخرون، من أمثال ديريك ولكوت Derek Walcott قد فضلوا إنشاء مسرح من فئة الدرجة الأولى First-rate Theatre، لكي يعرضوا من خلاله عروضهم التدريبية والمنتظمة للجمهور الترينيدادي. (Hill, 1972b, pp. 38 - 9) بينما كانت تبحث الحكومة عن الارتقاء بمسارح القرية، مستخدمة في ذلك القرويين أنفسهم كممثلين ومنتجين.(Hill 1922v, p, 34). وعلي الرغم من قلة المسارح غير المحترفة فى ترنييداد - مقارنة بمثيلاتها في جاميكا مسابقة الوزير لأفضل قرية - والتي تجري سنوياً - تقر وتشجع علي المشاركة.

والمسرحيات التي ناقشناها هنا، تمثل الإنجازات التي تحققت في كل من المسرح المحترف، ومسرح القرية. حيث يلتقي مؤلفو هذه المسرحيات علي مبدأ عام واحد وهو؛ الأصالة في الشكل والمضمون. إنهم يقدمون المستوى الإنساني المتشابك، حيث إنهم يكتبون عن الحياة في البحر الكاريبي، أثناء فترة مابعد الاستقلال، وأيضا عن الكفاح، لكى يضفوا معنىً علي الاستقلال؟ حيث إنهم يؤكدون علي هوية الهند الغربية في مواجه التدخلات الخارجية المستمرة اقتصادياً، وسياسياً، واجتماعياً. فهم يعرضون مشكلات ما بعد الحقبة الاستعمارية مثل:(١) تزايد الهجرة من العناصر التي يأمل فيها المجتمع ، حيث جذبهم ارتفاع مستوى المعيشة وظروف للعمل في كل من الولايات المتحدة وكندا. (٢) التكفكك العرقي للسكان(٣) الأحوال الاجتماعية والاقتصادية الفقيرة(٤) التوتر بين الطبقات؛ بين الطبقات العليا- الأوفر غني، والأفضل تعلماً، والطبقات المتوسطة، والطبقات الدنيا، وكذلك بين أولئك الذين يملكون النفوذ والأتباع؛ سواء كانوا من أصحاب العمل إزاء موظفيهم، أو من الشرطة إزاء المواطنين، أو من السياسيين إزاء الناخبين، أو من الكاثوليك إزاء المعامدة(٥) تأثير الرأسمالية الغربية علي المستوى الاجتماعي، والنفسى، وكذلك علي النزاهة السياسية للشعوب للكاريبية.(٦) أخيراً وليس أخراً الضياع المصاحب للهوية الكاريبية.

يعد إيرول هيل واحداً من أولئك الذين كرسوا طاقتهم الفكرية وفنهم، في تعليم مواطن الهند الغربية خطورة مثل هذه المشكلات، حيث يقول: "لقد بدأت كتابة

المسرحيات حينما أصبح جليا - بالنسبة لي - أن المسرح الهندي الغربي لن يكون له وجود بدون مجموعه من مسرحيات الهند الغربية" أقصد ذلك النمط من الدراما والمسرح الذي يمثل الحياة والفن في منطقة الكاريبي خير تمثيل". (Mitchell, 1977,p.390). فمن ضمن الإنجازات التي حققها، تأسيسه لفرقة ممثلي الصالة البيضاء The Whitehall Players في ترينيداد، والتي اندمجت، -فيما بعد- مع شركة الممثلين The Company Players، إضافة إلى ريادته - كمعلم للدراما - لقسم الجداريات الإضافية Extra Mural Department، في جامعة وست إنديز بمونا Mona (١٩٥٢ - ١٩٥٨)، وكذلك تأثيره في المسرح الكاريبي من عام ١٩٥٣ إلي عام ١٩٦٥، وإسهامه المؤثر في الكرنفال الترينيدادي على مدي سنوات عديدة. وقد ولد في عام ١٩٢١، في ترينيداد، ودرس الفنون الدرامية، وحصل على دبلوم الأكاديمية الملكية للفن الدرامي، The royal Academy of Dramatic Art، ودبلوم الأكاديمية الملكية للفن الدرامي، The Royal Academy of Dramatic Art، ودبلوم جامعة لندن University of Londan، ودبلوم جامعة يل - Yale Univer sity. ومكنته إنجازاته من الحصول علي منح المجلس الثقافي البريطانى Britins Council، وشغله لوظيفة معلم الدراما Drama Tutor في جامة وست إنديز. إنه مؤلف مسرحي وممثل، كتب وأخرج عشر مسرحيات صدرت في مجلد للمسرحيات الكاريبية، وقام بتمثيل ما لا يقل عن أربعين دوراً في جزر الهند الغربية، وإنجلترا، والولايات المتحدة، ونيجيريا. أما أعماله خارج نطاق الكاريبي، فتضمنت التدريس بجامعة عبادن Ibadan بنيجريا، وأستاذ ورئيس قسم الدراما في دارتماوث كوليدج (Mitchell, 1977, p. 390) Dartmeuth college

صرح هيل - في تقديمة لمسرحية (رقصة بونجو) Dance Bongo - أن مسرحيته عبارة عن خرافة Fan tasy ، وأنها من إنتاج خيال، ولكنها على أية حال تحكي قصة ناس وعادات يسهل على مشاهدى الهندي الغربية التعرف عليها وتحديدها بسهولة (ص ٣٧). في هذه الدراما الشعرية لعام ١٩٨٧٠، يتعاقب الكلام، والأغنية، والرقصة لتحكى مواجهة الإنسان مع القوى التي تّحكم مصيره ولايستطيع التحكم فيها. فهى تحكى قصة رجل غريب يصل إلي مدينة سيدار بوست Cedar Post، لأنه سمع أن ثمة إنساناً قد مات، وبالتأكيد فإنه يجد القرية تنتحب من أجل فراق واحد من فتيانها، وهو سامى Sammy، الذي تهشم تحت رافعة ونش سقطت عليه وهو في موقع البناء. ساره Sarah العجوز، جدة سامي، تبحث عن جيرمى Jeremy - وهو شاب آخر من شباب القرية - لتنتقم منه لوفاه ابنها؛ حيث إن جيرمي لم يستطع التحكم في الونش" وحش الموت" (ص ٥٧)، فأصبح بذلك مسئولاً عن وفاة ابنها. هذه البداية المأساوية تم التأكيد عليها بعدة عوامل منها: التدخل المادي لصوت المَنْدَبة المتواصل، والنقر المنتظم بواسطة الممثلين الضابطين للإيقاع، ورمزية الفترة الزمنية في رحلة الإنسان التى لا رجعة فيها خلال الحياة. وكذلك نمط الكلام الموسيقي الشبيه بقرع الطبول، وهذا الإيقاع المراوغ للحوارات، كل ذلك يؤكد الطبيعة التعويذية لهذه المسرحية.

والصراع في هذه المسرحية صراع مزدوج؛ فهو صراع بين الإنسان والإنسان من جانب، وبين الإنسان ومصيره من جانب أخر. فالصراع الأول يستلزم وجود القوى التدميرية داخل البشر وبينهم. حيث تؤدي للمجازفات الرأسمالية، وإغواء المال،

والنجاح، والقوة المستوردة من العالم الخارجي إلي كارثة القتل، وتسميم أرواح البشر بسبب إزكاء الكراهية بينهم. الونش (وحش للموت" - الذي قتل سامي بسبب يد صديقه جيرمى التي لا يستطيع التحكم فيها - يرمز إلي تلك القوة. إنها تشير إلي خطر التكنولوجيا المستوردة، وإلي التغيرات الممزقة للشمل، حيث إنها تُجلْب لمجتمعات تحكمها التقاليد العريقة. ولكنها تتحدث أيضاً عن مقدرتها علي إغواء الإنسان بالموت؟ يتبدى ذلك في كلمات سارة: "لقد أطاحت بمدينة سيدار قبل أن تحط من شأنها، إنه انسحق بهذا العمود البربرى الصلب، الذي تراخي فوقه جسداً ليتخطفه مني"، وتصادف هذه المأساة وصول رجل غريب، بلا اسم إلي القرية، أرسله رجل من الخارج، فهو مثل الونش يرمز إلي تدميرية مثل هذه التأثيرات الأجنبية. الصراع الثانى يضع الإنسان في مناوأة مع القدر. فلو أراد القرويون أن يحتفلوا بالتجدد المستمر للحياة من خلال رقصتهم (بونجو)، فإن الرجل الغريب- الشبيه بالشبح - ما يفتأ يذكرهم بالموت: "إنني أرقص لأجل الموت" (ص ٤٦، ٤٧، ٤٨).ومما لا شك فيه أنه برهن علي الحق. فإن سمعة القرية "كأحسن قرية في العالم" لم تكن إلا نتيجة "روح للجنون... هذه القوى التي تلتهم كنار لا تخمد" (ص. ٥٣٢، ٥٨)، وهذا ما يحرك أفضل البونجو". ورقصة البونجو، -كالواعظ الذي يذكرهم- ترمز إلي شجاعة الإنسان، تلك الشجاعة التي تقتل.

مسرحيات إيرول هيل - التراجيدية، والكوميدية - معقدة مثل تعقد الحياة والموت عبر تاريخ سيدار بوست وشعبها. يصرح هيل بهذه النصيحة، لأولئك الذين يفشلون في التعرف علي الجانب التراجيدى الخافت فى مسرحية (الإنسان أفضل من الإنسان)

Man Better Man: "الكوميديا، والتراجيديا ليستا منفصلتين تمام الانفصال،سواء في الحياة الواقعية، أو في الحياة علي خشبة المسرح" (ص٢٨). ومثلما يُغيظَ جيرمي الخطرَ في تحدى الغريب (الموت) لرقصة البونجو، أيضاً فإن بريسكو Briscoe يخاطر بحياته وذلك بتحديه لتايني ساتان Tiny Satan، في محاربة خطرة بالعصا في مسرحية (الإنسان أفضل من الإنسان). فتايني ساتان - الذي يتضمن خداعاً في بلاهة اسمه (فحجمه غير موثوق به) - مشتبه في أنه قد كسب معارك في الماضي بمساعدة سحر الأوروبية Obeah. فعلى الأقل يجد هذا الافتراض ارتياحاً لدي بوجو Pogo، الذي هُزِمَ لتوه: "أنقذه سحر الأوروبيه من تعويذتى بوى Poui (ص٤٤). والمسرحية علي المستوي السطحي هي هذه الحركات الكوميدية التهريجية Comic antics من فروسية الشاب بريسكو، مع أنه لم يعرف قط ببطولته، والسبب في قيامه بهذه الأفعال الجريئة هو أن يفوز برضا سيدته ليلي Lily: إن الرجل الذي يضع الشهرة فوق أي شئ هو الذي يستحق حب امرأة" (ص٤٦). إن سذاجة بريسكو كوميدية لاشك؛ حيث إنه يتبع نصيحة بيلو Peloo، ذلك الشخص الذى تنحصر وظيفته في إيجاد زبائن لديابل بابا Diable papa، وهو الرجل القائم بعمل الأوبية. إنه يبدو فَرِحاً وهو يقف شبه عارٍ وسط حلقة من الملح، حيث تقوم مينى Minee- الفتاة التي تساعد ويابل بابا - بتدليكه بدهان يستشفى به.

وبالرغم من هذه النبرة الكوميدية الخافتة Comic overtone، فإن مسرحية (الإنسان أفضل من الإنسان) تعتبر مأساوية (أوتراجيدية). فجو المسرحية ينقل الإحساس بعدم الراحة، وبالجنون الشغوف الذي يدفع البشر للقيام بألعاب خطرة.

وتتضافر كل من: أغاني الكاليسبو Calyspo المرتجلة وهي تضرب على الشعر القفى، والغناء، والرقص، والموكب الكرنفالي بألوانه الزاهية، لتشكل خلفية لهذا الطرب المميت الذي يمثل حياة بريسكو وهى على شفا الخطر. إن إيمانه الساذج بقوة ديابل يكلف حياته ثمناً لذلك في النهاية (ص ٦٤). وغابة سحر الأوبية - الذي يُعتقد في صنعه للمعجزات، وقد سمى عن طريق المفارقة الساخرة (الإنسان أفضل من الإنسان) - ما هو إلا أضحوكة (ص٧٦). ففي بداية المسرحية، يتذكر بريسكو حجة أمه المتوفاة في أن يتخلي عن العراك بالعصا ، وأن يعتني بأخته إينيز Inez بدلاً من ذلك، فمن خلال هذه المقولة يستطيع بريسكو أن يبرهن علي رجولته. لكن بدلاً من ذلك ، فإنه يسقط فريسة الاعتقاد بالبطولة المعتمدة علي مقدرة الإنسان أن يحارب، وتعتبر هزيمته أكثر إذلالاً له؛ وذلك عندما يفشل في الانتقام لنفسه من مقترف مثل تلك الأكاذيب: حيث يواجه عزيمه، والقتل في عينيه"، فقط لكي يجد نفسه تحت أقدامه (ص٩٥). والمفارقة في ذلك أن ديابل بابا يعتبر "ملك كل لاعبى العصا".

الانقلاب الذي حدث لبريسكو - والذي سمح له في نهاية المسرحية أن ينتصر - هو عندما يدرك أن البطولة الحقيقية تكمن في تحمله المسئولية عن الآخرين، وليس الوقوع في وهم أسطوره الفروسية، إنها روحه التي ألجأته إلي القوام البطولي، وليست القوة البهيمية. وقد ساد الاعتقاد أنه قد مات؛ بعد أن ضربه ميني علي رأسه، فلازم شبحه التردد علي ضمائر الناس، فلقد أصبح أكثر قوة وهو ميت عنه عندما كان حياً. فبينما كولي Coolie، وبيلو Peloo يلعبان القمار، إذ بهما يلقيان النرد، ويفران هرباً عند رؤية شبحه،تاركَيْن نقودهما علي الطاولة (ص١١٧). ويغادر ديابل بابا القرية وحيداً

بدون ماله؛ حيث لم يعد قادراً علي الخداع، وهدده الغاضبون من أبناء القرية. وفي النهاية يبرز بريسكو حياً من حجرة المرض حيث استعاد قوته، بعد أن حنت عليه ليلي وقامت علي تمريضه بعرق السكر حتى تم له الشفاء. وعاد الانسجام مرة أخري؛ حيث أصبح كل من مينى وبيلو، وكولى مواطنين سالمين. ونال بريسكو شرف البطل، ليس علي شجاعته في المحاربة، ولكن لأنه حرر إخوانه من الأوبيه، والطمع، والسياسة (ص ١٢٤).

للفكاهة قيمة هامة في تخفيف هذه الكوميديات المأساوية Tragi-Camedies، إنها تنفس التوتر، وتُسّرب الغضب عندما تعرض المسرحية الجانب التخريبي للتأثير الغربي علي حياة وعادات الناس. وذلك في مسرحية مثل (الزواج الصارم) Strictly Matrimony. إنها تجعل المشاهدين يضحكون علي شئ ما هو في الأساس مأساوي. من مثل ازدياد التجرد الإنساني المصاحب لظهور الطبقة الوسطي الملونة؛ حيث إنها تستوعب قيم الطبقة العليا البيضاء. فهى تعتمد بالأساس على الثورات التي قامت في جزر الهند الغربية البريطانية في الثلاثينيات، حينما كُلّفت لجنة تفويض ملكية Royal Cammission بدراسة سبل الرفاهية الاجتماعية والاقتصادية بالجزيرة، وتقوم بعمل توصيات بذلك؛ فكان من ضمن مخاوفه البارزة التي ذكرها التقرير: الاضطراب الواضح في الحياة العائلية، وتزايد خطورة الاتصال الجنسي غير الشرعي. وتبعاً لذلك، بدأت زوجة حاكم جاميكا بـ (حركة الزواج الجماعي) - Mass Mariage Move Ment ، والتي أثبتت فشلها الذريع (Omotoso, 1988, pp. 99,100

في هذه المسرحية تقع بيلا Bella - التي عاشت لسنوات عدة فى سعادة وسرية مع ماني Manny - فريسة لليدى بولى Lady Polly، وهي سيدة مجتمع واجتماعيات،

وتعمل في المجتمع علي حماية حقوق النساء. وبعد أن تخجل بيلا من وضعها الآثم مع ماني، وهو وضع لا يمكن أن تدافع عنه اجتماعياً، أو أخلاقياً، أو شرعيا، تقرر بيلا أن يتزوج بها مانى (ص١٥). وببساطة يرفض ماني - الذي أصبح رب الأسرة - أن يفعل ذلك: "أنا وبيلا عشنا في سعادة طيلة ست سنوات ولم تقابلنامتاعب قط في حياتنا حتي أتيتِ وملأتِ رأسها بحديث الزواج" (ص١٦). إن تأثير المرأة المتصلفة ليدى بولى - بمصاحبة ريفرند شريمب Reverend Shrimp وهو لين الجانب - قد أثبت لبيلا الكثير من أجل أن تقاوم. وعلي الرغم من اعتراض ماني الشديد "لا ! لا يا إلهى..! لا ..!" (ص٢٠) فإن الاثنين قد تزوجا. وكما يلاحظ ماني بحزن، فإن الأشياء بدأت تتغير في أهل بيته؛ فبيلا تغادر البيت من أجل حضور (اجتماعات) جماهيرية سياسية، وتعطي لماني قليلاً من الاهتمام، وتُقدم على تغيير شكل البيت.

(ص ٢٦ - ٢٧). ويتأرجح أفراد الأسرة من أجل المال. وساعد سليك Slick - للأخ غير الشقيق لبيلا - ليدي بولى في ترتيب زواج بيلا وماني، لالشئ إلا من أجل أن يدبر مخرجاً لليأس ماني فيما بعد. ويبحث عن أتعاب سليمة حتي يجد محامياً ينهي هذا الزواج. لكن انكشفت خطته، وتنتهى المسرحية بهزيمة المحتال بعودة مانى كرب لآل بيته.

تحتوي مسرحية (الزواج الصارم) Strictly Matrimony على مشاهد مضحكة، مثل المشهد الذى تجعل فيه الليدي بولس ريفيرند شريمب يأخذ مقاسات بيلا لفستان زفافها. هناك أيضا أولئك الذين يثيرون الضحك المتحفظ. لكنه من الصعب الضحك

علي إصرار ليدى بولس علي تغيير اسم مانى إلي بونابرت: "بونابرت إنه اسم جميل، إنه حقاً رومانسي، وقوى ، ومليئ بالتاريخ.... إنك يا سيد بونابرت لن تتناسب مع الاسم تناسباً يدعو لكثير من الإعجاب "(ص ١٤). لكن المرء يستطيع بصعوبة أن يضحك حينما تُعمَّد بيلا باسم أنابل كارينجتون Annabel Carrington لأن "اسم أنابل كارينجنون سوف يبدو موثراً شديد التأثير فى الصحافة " (ص ١٤، ١٩) . والتضمين هنا جد خطير؛ حيث إنه يتضمن ازدراًء كاملاً لهوية شخص ما. فبتغيير أسماء ماني وبيلا إلى أسماء غربية، فإن ليدي بولى بذلك تسلب منهما هويتهما.

في المسرحية القصيرة (واى – واى) (Wey - Wey) والتي سميت باسم ترجمة ترينيداد للعبة الأرقام، يظهر هاري Harry، الرجل المصرفي ، الذي يهدف إلي أن يكون لصاً كبيراً، سواء عن طريق غش المقامرين، أو أفاضل الناس؛ تلكم هي الطبقة العاملة التي تراهن علي أرقام محكومة بالأحلام التفاؤل. وهارى شخصية كوميدية، فهو يحتال علي الناس بسهولة؛ حيث يُدون مساعداتهم في قوائم .خطة سرقته الكبرى). وثقته المطلقة فى مقدرته تسلق السلم الاجتماعى بالسعى وراء الانتخابات تثبت أنه غبي، بالرغم من أنه لم ينجح في أي شئ قط. وينقل هيل من خلال هذه الشخصية سخرية لاذعة للسياسة في الجزيرة: "إنني لا أعرف شيئاً عن السياسة؟ وأعتقد بالروب Balroop يعرف شيئاً عنها ؟ إنه أتي من نفس الولاية مثلي.

وأبوه وأبي قطعا نفس الخيزران، لكنه منذ أن عمل مكيدة في يانكيز Yankees ، وكون بضع مئات من الدولارات، أصبح سياسياً، فانظر كيف يبدأ الإنسان في الازدهار

(ص ١٣). وهذه المسرحية مثل مسرحية (الزواج الصارم) و(قصة بونجر) تشير إلي خطورة التضحية بالقيم الثقافية والشخصية من أجل المال والسلطة والمكانة الاجتماعية. ومرة أخري نجد الرجل العامل والشاب والفقراء يعانون نتيجة لذلك، وتتأثر الحياة العائلية تأثراً بالغاً. وينفق هارى مهر زوجته لكي يسدد الإيجار. أما إيراد محل الروتي (roti) الذي تملكه، فإنه يلبي احتياجات لَعبِه القمار. إنه يسعى سعياً حثيثاً من أجل إغراء (أليس) Alice، المرأة الفقيرة، من أجل أن تجمع النقود الكافية من هنا وهناك حتى تراهن علي الرقم الذي تحلم به، مؤكداً لها أنها ستفوز (ص١٧). لقد أفسد حتي الأطفال: "جيستيناJestina، ابنة الثانية عشرة من عمرها، دائما ما يبعثها لتشري وماركات واي - واى (ماركات لعبة الأرقام). أيضاً فقد بدأت البنت تقوم باللعب بنفسها. ويراهنها على سنتات صغيرة. أتدري ما الذي حملها علي ذلك؟(ص١٧).

كرس تريڤور رون احترامه لمهنته كممثل ومخرج وكاتب مسرحي، من أجل تصوير آمال وطموحات ومشاكل إخوانه في جاميكا علي خشبة المسرح (Omotoso 1982,) (p. 92 . إن رفضه أن يضع هويته - كفنان كاريبي - موضع الريبة، هو ما يفسر لنا لماذا غادر إنجلترا مرتين عائداً إلي وطنه: "إنهم يحاولون أن يجعلوك شخصاً لم يكن من قبل، ويجعلوا منك ما كانوا هم عليه" (1982, p. vill). لقد أراد أن يكون ممثلاً من البداية، ومنذ ذلك الحين نذر نفسه أن يكتب عما عرفه جيداً؛ ألا وهو نفسه وشعبه. وقبل ذهابه إلى إنجلترا كرس حياته لمسرح المدرسة الثانوية Secondary Schools Drama ، وحركة المسرح الصغير Lihle Theatre manement، وحتي عودته أنشأ

مسرح ٧٧ Theatre 77 بالمشاركة، ومثَّل ارتجالاً على مسرح بارن الصغير. وأنتج أفضل مسرحياته في الفترة ما بين ١٩٦٩ و ١٩٨٩ وهي الفترة التي يصفها بقوله: "إنها أسرع ما عملته من قبل . (TR 1986 , p. vii) . ومسرحيات (آلة الأُدَيَّة) Codget، و(عادوا أكثر قسوة)The Harder They Come بالاشتراك في التأليف، و (البرتقال المبتسم) Smile Orange ، و(الشقة الهزلية) Comie Strip، و(النائم) Sleeper، و(خارج المدرسة) School's Out، وفيلم مأخوذ من مسرحية (البرتقال المتسم)، و (زمن القصة القديمة) Old Sloy Time ، و(اثنان يستطيعان اللعب) Two Can Play، و(اللعبة) The Game كل هذه الأعمال تنتمي إلي هذه الفترة. .(Herdeck, 1079, p. 175)

ومسرحية رون الأخيرة (اثنان يستطيعان اللعب) تصف -بطريقة درامية - التوتر السياسي والاجتماعي والاقتصادي في جاميكا في فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات، والتأثير علي زوجين دمرت الأحلام الكاذبة حياتهما. فجلوريا - ربة الأسرة - امرأة قوية واسعة الحيل، أخذت علي عاتقها تحمل المسئولية؟ حيث إن زوجها جيم لا يستطيع بسبب الهياج الذي يستفز فيه خوفاِ مزمناً. فلو أنه أحكم سيطرته علي أهل بيته لسنوات، لكانت جلوريا هي القوة التى تبقيه حياً. والآن فقدكبر الأولاد وذهبوا إلي أمريكا، أما هي فتعيد النظر فى علاقتها مع جيم. فهي مثل أبنائها تريد أن ترحل إلي الأرض التي تتوافر فيها الفرص. ومن خلال حيل بارعة، تجد وسيلة غير شرعية لدخول الولايات المتحدة وهي سعيدة مرحة، وتعرض علي جيم أن يلحقها. وتتمكن من النجاح، أما البيت في كينجستون فإنه يعرض للبيع. بيد أن خبرتها

تكشف أنها لا تصلح بالمرة في هذه الأرض الموعودة. ويعمل أبناء جلوريا وجيم كأجانب غير شرعيين فى أعمال غريبة، ويتضح الظلم العنصرى أيما وضوح، ويعتقدون أن التليفونات تسترق السمع، وتمثل البيض وليس السود الذين يختلفون عنهم. وتدرك جلوريا أن: "أمريكا لن تحل مشاكلنا .. حتى نبحث لأنفسنا عن علم كي يساعد بعضنا بعضاً (ص ٦٦) . وتختتم المسرحية إلى جيم، ولكن في هذه المرة على شروطها؛ وهي أن تعود إلى البيت الذي لم يتم بيعه بعد. وهذا العهد الذي يتم بعناق مادي في حجرة النوم، وإزهار شجرة البرتقال خارج نافذتها، كلها ترمز إلي خصية الافتداء في هذه العلاقة الجديدة القائمة علي المشاركة في تحمل المسئوليات.

وتقدم مسرحية رون (زمن القصة القديمة) أربعين عاماً من تاريخ جاميكا الريفي، بداية من الأربعينيات. إنها تعتمد بشكل أساسى علي خبرة تريفور رون الشخصية وملاحظاته (Omotoso 1982, p92). إنها تحكي قصة للسيدة آجي Miss Aggy، التي أحبت ابنها لين Len حباً جعلها تضحي بحياتها من أجل أن ترسله إلي أفضل المدراس. ومن ضمن خطط السيدة آجي أن تزوجه من "فتاة بنية جميلة". وتخاطب لين بخيبة أمل: "أين طموحك؟ أليس لديك أي طموح؟ كم مرة يجب علي أن أخبرك أن أي شئ أسود غير جيد؟ غير راق... لقد تخيرت لك فتاة .. إنها فتاة بنية جميلة .. إنها راقية.. أتسمعنى" (ص١٤). بينما يحاول لين اتباع نصيحتها إذا بصديقه الأبيض في المدرسة يضربه. وإذا بفتاة سوداء، تدعى لويز lois، تقوم علي تمريضه حتي يسترد عافيته، وبالرغم من تهديدات والدته فإنه يتزوجها فيما بعد. وفي أثناء تجوال لين في أفريقيا وأمريكا قامت السيدة آجي باستثمار ما تملكه من مال

قليل من أجل أن تشترى له بيتاً. ولكن بينما تقوم بذلك إذ بها تفقد نقودها؛ حيث دبر جورج خطة لسرقة المنزل، وهو غشاش أبيض، كان صديقاً سابقاً لـ لين في المدرسة. وتكمن المفارقة في الموقف في أنه بعد أن يتم إخبارها بالخطة، توسلت آجي إلي لين أن يساعد جورج، الذي تصادف أن تزوج "الفتاة البنية الجميلة" التي أرادتها له.

والمأساة في المسرحية تكمن في المشايعة العمياء من السيدة آجي لقيم الرجل الأبيض. وهي في قيامها بذلك، تفقد غالباً ما كادت الحصول عليه وهو حب ابنها واحترامه. ويأتي الخلاص فى المسرحية من الحب والتناصر. يحدث ذلك في النهاية عندما يتم استعادة الرباط بين كل من لين ولويز والسيدة آجي، وهو تصالح يرمز إلي اتفاق جاميكا مع نفسها، متغلبة علي بغضها الذاتى لكل من اللون الأسود والاستعمار (King, 1988). وقد شارك الجمهور في هذه الوحدة، مثل بابن Paben الذي ينير فانوسه - رمزياً - خشية المسرح في الفصل الأول، ويختتم المسرحية وهو يتجه صوب الجمهور بهذه الكلمات: "فلنتحد سوياً بالقوة والأمانة والثقة، فلا يدخل الشك بيننا؟ لاعداوة فى قلوبنا، فلقد عرفنا أن القوة التي أحبطت الشر كانت هذا، لقد كانت هي قوة الحب" (ص٨٧).

في مسرحية (البرتقال المبتسم)، نجد الشعر يعوق الشر؛ حيث يقوم الداهية المحتال رينجو Ringo بعمل نظام متلاعب، فيتلاعب به النظام. ربما يكون ضئيلاً تافهاً إلا أنه يكسب بمهارته وبراعته من هم أكثر منه قوة. وتجري أحداث القصة علي شاطئ منتجع جاميكى وهو فندق موكوبيتش Mocho Beach Holel، وهو مكان عادة ما يستهوي

السياح الأمريكيين. ويمثل الفندق مشكلة جاميكا الواقعة علي كاهلها. فالأشياء في حالة اضطراب كاملة، والمنتج يخسر الأموال، والسيدة براندون Miss Brandon إما أن تكون غائبة عن السويتش، وإما أنها لا تنقل المكالمات إلي أوكيف O'keefe ، وإما أنها تتحدث باستمرار مع صديق عن أمور شخصية. وثمة صبى يعمل في الأتوبيس يُفْصل من وظيفته لغبائه ويستبدل بآخر لا يعرف شيئاً ذا بال. والفندق ليس علي استعداد لاستقبال مجموعة كبيرة من السائحين علي وشك الوصول، والقائمون علي أمره في انشغال بتعلم حيل رينجو أكثر من انشغالهم بأعمالهم. وفي مثل هذا النظام يكون الغش هو السبيل الوحيد لكي تعيش . ولدي رينجو إيمان بأسلوب ما وهو" إذا أردت أن تتقدم للأمام فعليك أن تتعلم كيف تغش. فكثيراً ما علمه الرجل الأبيض ذلك: "الرجل الأبيض يعلم كثيراً عن هذه العربدة أكثر من الرجل الأسود. والقليل الذي أعلمه هو ما تعتقدون أنى أتعلمه منه" (ص ٢٠٥).

هذه الكوميديا الهزلية عن السياحة في جاميكا هى الضياع المأساوى لاحترام المرء ذاته. فالخدم يتعلمون أن الإنحناء للرجل الأبيض سيكسبهم كثيراً من البقشيش. ويلاحظ رينجو أن : "البيض يحبون رؤية السود وهم ينحنون"، وهو الدرس الذى تعلمه جو Joe أيضاً: "لو أجد دولاراً يرن هناك لألمسن الأرض لأجله" (ص١٧) إن فتوة رينجو تخفي وراءها التجرد الإنسانى المُذَّل. إن درسه هنا أفضل تعبيراً عن درسه الي لقنه لسيريل Cyril صبى الأتوبيس، والذي يتبع نموذج وينجو. إنه يورخ للسائحات القادمات إلي جاميكا اللائي يردن: "أي شئ يحمل نكهة جاميكا" (ص١٨٩). ولا يمر ذلك بغير عاقبة. حيث يقول رينجو: "لقد شعرت بمدى الخزى . فما رغبت أن يراني أحد

معهـا" (ص ١٧٤). ويستـوى الأمـر في إدراك أن السـود قد تحـولوا ضـد السـود في سعيهم الدؤوب نحو القوة والمال، فكلها مأساة: في هذه اللحظة يرى الخادم رجلاً أسود، أو سيدة سوداء تدخل حجرة الطعام، فيرتعد.. لأن النزلاء السود الذين يأتون إلي هذا الفندق يعاملون الخدم مثل القذارة، مثلك وأنت تقلم حدائق فوق هذه التلال" (ص٢٧).
والبرتقالة الحلوة هي في الحقيقة مرة، كما يشير إلي ذلك العنوان الرمزى: فسيريل الذي يرفض أن يأكلها لأنه قد سمع أنها توهن قوته، فإن رينجو قد أرغم حلقه علي أكلها. فالابتسامة التي تعود أن يضعها علي فمه مثلها مثل التهديد بأكل البرتقالة، فالثمن واحد وهو فقدان الذات.

وتركز مسرحية (خارج المدرسة) School's Out علي تمزق المجتمع اجتماعياً واقتصادياً وشخصياً. فحالة التعفن التي أصابت نظاماً فاسداً بسبب التأثيرات الخارجية، يتمثل -رمزياً- في هذه المسرحية عن طريق الرائحة الكريهة التي تنبعث متباطئة من دورات المياه بالمدرسة، كنتيجة للقاذورات التي سدت البالوعات. ويقع الحَمامَ في مكان بارز؛ حيث يقع في منتصف الجزء الأول من خشبة المسرح،وبهذا يمكّنه من السيطرة على الموقع، والرائحة ليست منتشرة فحسب بل ومستمرة أيضاً، وأخذ روسكو Rosco يلعب الألاعيب بطرق هزلية مثل الطرق التي تدار بها المدرسة - ورسكو من المدرسين الذين يتمتعون بقدر من الذكاء، وهو يري أن ثمة خلل تام في إدارة...) المدرسة. وتضم المدرسة قسيساً فاسداً، يتمرن فيها طيلة عشرين عاماً، وهو متعب غاية التعب بدرجة لا تمكنه من تغيير أساليبه، وتضم أيضاً مدرساً غير مؤهل، وامرأة شابة جذابة لكنها غير متمكنة. وكما يشير روسكو إلي زملائه: إن هذا المدير رجل خسيس، والشئ نفسه ينطبق عليكم جميعاً" (ص ١٣٦، ١٥٠).

ويريد روس داكـريز Russ Dacres - المدرس المثـالي الجـديد - أن يصلح النظام، مبتدئًا بتنظيم برنامج جديد للأطفال الفقراء بالمدرسة. إنه يريد إعادة المعايير للأكاديمية ويجعل اللهجة المحلية معترفاً بها، علي أساس أنها لغة الناس، وأخيراً فإنه يريد أن يعيد الانضباط داخل المدرسة. وتحاول المدرسة -بنفسها- أن تجد الوسائل للتخلص من مثل هذا المدرس. وقد تم اكتشاف أن روس داكريز قد ساعد إحدى طالباته علي الإجهاض، وهي فتاة تبلغ أربعة عشر عاماً. واتهم داكريز بأبويته لهذا الطفل، بينما الحقيقة أن زوج عمتها قد اغتصبها - ويتهم القس داكريز بأنه قد جعل الفتاة تحمل، واستثار حفيظته بأن عليه: "أن السمعة الطيبة للمدرسة" (ص١٥٥). وفي هذه اللحظة "تبددت الرائحة الكريهة" التي استنشقوهاجميعاً، أو أنها أصبحت غير ملاحظة إلي حد ما منذ أن استمر الفساد بلا تحدٍ.

ينظر دينيس سكوت Dennis Scott إلى التاريخ من إيجاد تفسير للأمراض التي تضرب مجتمع الهند الغربية، وقد كان الاعتقاد السائد قبل موته أنه ربما يكون المنافس لديريك ولكوت Dereck Walcott وذلك بسبب موهبته كشاعر وكاتب مسرحي. وتعد مسرحية (صدي في العظام) An Echo In The Bone أهم إنجاز حققه: ومسرحية (صدي في العظام) أوجدت فى الماضي تفسيراً للحاضر. تم تمثيلها على خشبة المسرح في جاميكا ١٩٧٧، وتبدأ المسرحية بمراسم (ليل - ليل) (Night - Night) للأموات، وهي طقوس تمارسها بوكومانيا في عبادتها. ونجد راشيل Rachel- وهي امرأة فقيرة، بيد أنها مغرورة - تنتحب لموت زوجها كرو Crew الذي مات بعد أن قتل أحد ملاك

الأراضي البيض. ومع إعادة تمثل الجريمة، سوف تُظهر لنا الطقوس كيف ولماذا مات كرو. فتاريخ الماضي ضروري لفهم الحاضر. ويقوم صن صن Son Son- وهو ابن كرو - بتمثيل دراما والده، ولأجل ذلك فعليه أن يعود -بشكل رمزى- إلى أبيه في البيت وإلي تاريخ قومه: "مثل هذا الطريق كان عليّ أن أقطعة للوصول إليك.. كل هذا في الطريق للبيت وأنا أسرع بالذهاب بعيداً، كان قلبي بداخلي كالطبلة تشم الأرض في ضوء القمر . البيت" (ص ٨٧ - ٨٨). ولكى يتم عرض حلقة الوصل لمقتل كرو تاريخياً، فإن أحداث الماضي تتخلل بين المشاهد في الحاضر مستخدمة في ذلك تفسي الشخوص. وانتقل جمهور المشاهدين في ذلك من الحدث للحاضر فى سنة ١٩٣٧ إلى سفينة محملة بالعبيد عام ١٧٩٢، إلى مزاد لبيع للعبيد عام ١٨٢، وكل ذلك يعمل في السلسلة التي تسببت في مقتل كرو. وتنتهى المسرحية بنتيجتين مختلفتين لستلسل الأحداث.فبالنسبة لزوجة:كرو: "لابد أن تستمر الحياة" (ص١٣٦). وهي عبارة يرددها ابنها في نصيحته حتي "تسنح فرصتك. - ليكن لديك الحب الكافي لتجد الطريق الصحيحة" (ص١٣٣).

ينوى (مصطفي ماتورا Mustopha Matura أن يصحح جهل جزيرته الذي تعم فيها، من خلال مزية المنفي، يقول: "لقد نشأت في جزيرة تنعم بالجهل تسمى ترينيداد... وقد بدأتُ الكتابة بعد وصولي إلي إنجلترا. وكان عملي هو أن استنطق هذه الدولة وتأثيراتها ،ومزاياها، وأغراضها" (Markha, 1977, p. 526). ولد ماتورا في ترينيداد عام ١٩٣٩. تعلم وعاش هناك حتى بداية السينيات عندما انتقل إلي

إنجلترا. تعد (شراذم سوداء) Black pieces مجموعة المسرحيات السياسية القصيرة ذات الطابع الفكاهي، ساخرة في نبراتها، تتناول تجربة معيشة السود في مجتمع يحكمه البيض. وتتضمن مسرحياته التي أنتجت في السبعينيات بعض الشراذم الذين يريدون تغيير حالة الجهل المباركة وهذه المسرحيات تُظهِرَ الفساد السياسى، ومشاكل العلاقات العرقية بين السود والهنود، والبيئة المحيطة بقيم المرء من أجل المكاسب السياسية والاقتصادية أو الاجتماعية، وكذلك النفي إلى الولايات المتحدة،وصناعة السياحة في الجزيرة، وتزايد اشتغلال العمالة الرخيصة من قبل المشروعات الغربية الرابحة. وتحكى مسرحية (قناع اللعب) Play Mas قصة رجل أسود يعمل لدي خياط هندي، يدعي رام جون Ram John . أمه تفرض سيطرتها وأمرها علي البيت، وتُدعى السيدة جولكول. ويعيش سام حياة مضطربة أيما أضطراب تتوزع بين الاثنين اللذين يأمرانه بأوامر متناقضة. فنراه في الشئ الواحد يقوم بعمله ولا يقوم بعمله. ونرى مستوى احتماله قد نفد، ويغادر سام - خلال حفلة تنكرية - رام جون حيث تظاهر بشخصية جديدة. ويصبح جندياً مغواراً في البحرية الأمريكية وهو علي أهبة المعركة، حيث يلعب دور البطل: "حسناً! يا ولد -! عندما نصل إلي هذه القوة سوف نقلب كل هذه الجزيرة رأساً علي عقب، ولنجعلن شعبها يعانون مُر المعاناة مثلما سلبوا منا مزايانا، فلنجعلنهم يجأرون، ص (٢٣). حتى الدكتور، الذي يزور ماجوكول MaGookool وهى علي فراش الموت، يلبس قناعاً من أقنعة الجنود الحمر، وتنورة مشجرة، وقد طلي جسمه بعلامات أفريقية. وترمز أسماء الشخوص في المسرحية أيضاً إلي هذه الصورة الممسوخة: فاسم رام جون" نصفه هندي (رام) Ram، ونصفه أمريكى

جون Jhon . والسيدة جوكول تحددت هويتها الأمريكي عن طريق Kool (Cool). واسم (سام) Sam هو صدى لـ (العم سام Uncle Sam ،والرأسمالية الأمريكية، وهي المزية التي يحاول أن يحصل عليها: "لو يصعد الناس هذا التل لأمكنهم أن يدركوا كيف ستجني الجزيرة من الاستثمارات الخارجية... يا أولاد: كل واحد يستطيع أن يحصل علي قطعة أو كعكة إن شاء، أو يجلس كي يدخن الحشيش في حديثه عن قوة السود" (ص٣١).

في مسرحية (الاستقلال) Indopendence نجد سلطوية الفندق - وهو رمز لفساد وبهاء ما بعد الاستعمار - يمثل مركز الراحة للحكومة. فالاستقلال قد استبدل بجهاز من أجهزة الفساد جهازاً آخر. فبرغم أن مدير الفندق (هاربر) Harper مخزى من الاستعمار في الماضي، فإنه مع ذلك غير مستعد لأن يتخلى عن المزايا التي جناها من ورائه. فالخدم لابد أن يرتدوا الزى الذي ارتدوه في الماضى من أجل أن "يُظهروا للعالم ، وللزائرين الأجانب أننا لم نفقد سعادتنا ، وفجأة أصبحت الطبيعة الميسورة كئيبة متقشفة" .ص ٥٣). وقد تعلم (دراك) Drake - وهو أحد الخدم - أنه من أجل أن تجعل الأيام أيام استقلال، فعليك أن تعرف كيف تلعب المباراة. إنه نمط محتال من أمثال رينجو، إنه يفعل ذلك دائماً باتفاق مع هاربر. إنه يلبس معطفاً عندما تكون الحرارة لا تطاق، حتي إنه يقبل أن يتصرف بطرق مختلفة تجاه هاربر، يناديه "ياسيد ..!"، ويعامله معاملة مبجلة عندما يأتي هاربر، -فى موعده- إلى حجرة طعام الفندق كضيف.

ويدرك (ألين) Allen - وهو خادم صديق لدراك - التورط المأساوي لمثل تلك الألاعيب، لا سيما عندما يستلزم الأمر الانحناء إلي أولئك الذين جعلوا من شعبه ضحايا من قبل. يقوم دراك بخدمة زوجين أبيضين مسنين بحفاوة، آملاً في بقشيش سخي، وقد أثنت السيدة على أخلاقه الكريمة. "اللعنة علي الأخلاق الحسنة، لو لم نعلمهم شيئاً آخر، يكفي أننا علمناهم ذلك..." (ص٦١) . والرجل لم يكن إلا حاكماً سابقاً للجزيرة، حيث إنه ذات مرة اضطهد خادماً من أجل أنه أقام علاقة غرامية مع زوجة الحاكم، وقد تسبب ذلك في انتحار الخادم. فالعالم خطير وعديم الجدوى. طريق الجولف بالفندق يذكرهم برؤيتهم لرائد تمت ترقيته إلى رتبة مقدم، ومُنح علي الفور وساماً لتصويبه على طائر صغير، كما يعرض ماتورا ذلك بشكل ساخر (ص٥٧). ويدرك ألين الخطر من تعريض نفسه للفحشاء، من أجل مثل أولئك الناس. وعلي العكس من (دراك) فإنه ينزوى في قطعة أرض في استطاعته أن يملكها، وهذاهو ما يحقق له الاستقلال واحترام الذات (ص٤٩).

تحاول مسرحية (اللقاءات) Meetings أن تصبح فكرة (الجهل المبارك) ،ولكن هذه المرة عن طريق الإشارة إلى المادية وخطورة عواقبها علي حياة زوجين.فلو تعلم الزوجة، جين ,Jean متأخراً جداً أن علامة السجائر الأمريكية التى تقدمها تقتل مواطنى الجزيرة، حيث كانت السجائر تُجرب فيهم لأول مرة، لأدراك هوج Hugh في آخر الأمر أن السعادة لا تكمن في المال الذي جمعه عن طريق بيع مهاراته إلي الحكومة ولكن في الرجوع إلي قيم الحياة البسيطة التي عرفها يوماً ما. يتعلم ذلك من فلاحة عجوزتعلمه الحكمة الشعبية،وكذلك من خادمة ريفية صغيرة، تدعى إلزا Elsa ، كانت العجوز قد

وهبتها للزوجين. فكلتاهما قد علمتا قيمة تحقيق الذات:"فلتأخذ (إلزا)، فهى جدة، فإن لدي أهلها الكثير، ليس في البيت ولكن بداخلهم (ص١٣). ومن خلال المفارقة في موت جين يقوم ماتورا بتلقين درس رزين: فحينما يزدهر النموالاقتصادي في الجزيرة، تُسْعِل جين دماً، إنها ضحية ثقتها المضللة في الراسمالية، وضحية جهلها الساذج في مخاطرها.

وبينما نجد كلاً من إيرول هيل، وتريڤور رون، ودينيس سكوت، ومصطفي ماتورا يمارسون مهنتهم خارج نطاق الكاريبي، فإن إيرول لوڤلاس يظل في جزيرته، يشارك الناس حياتهم، ويكتب عنها. ويعجب به زملاؤه من ترينيدا أيما إعجاب في أمانته في تصوير حياة الناس العاديين في ترينيداد. نشأ لوڤلاس في ترينيداد وعمل هناك كمراجع لدي شركة ترينيداد للنشر، وفيما بعد في قسم صيانة الغابات. وقد عمل كصحفى في (بورت أوفي اسبان) Port of Speain، وذلك قبل أن يتقلد منصبه الدائم في التدريس، حيث عمل كمدرس للكتابة الإبداعية فى جامعة وست إنديز في سان أوغسطين St Augustine، وفي بعض الأحيان غادر الجزيرة من أجل أن يدرس في جامعة هوارد Howard University بشرق واشنطن لكي يحاضر في الولايات المتحدة، وقام بعدة زيارات إلى أوربا. (Herdeck, 1979, p. 125, Dance, 1986) وقد امتلك خلوة صغيرة في قرية ماتورا الصغيرة الواقعة في نهاية شمال الجزيرة. وعاش هناك بين الناس الذين يبثون الحياة فى كتاباته. واسهاماته لهم تتمثل في انخراطه في مسابقة أفضل قرية، والتي فازت بها قرية ماتورا عن أدائها لمسرحية (اسمى فيلادج) My Name Is Vilbge.

أحد الموضوعات الرئيسية التي يتناولها لوڤلاش هي فكرة (الشخصانية) "Personhood". فمن أجل أن يكون المرء حراً، عليه أن يكتشف نفسه أولاً، ثم مكانه في علاقته بالعالم . وإنه من خلال ذلك الوعي فحسب، يستطيع المرء بعد ذلك أن يتصل بالعالم الأرحب الذي هو منعزل عنه. ويدحض لوڤلاس فكرة للعالم الأول والعالم الثالث، وذلك بتأكيده علي أن كل إنسان ينتمى إلى مجتمع الجنس البشرى، وهو مثل أقرانه من كتاب الهند الغربية، يعرض خطورة اتخاذ المعايير الغربية في المجتمعات الكاريبية، حيث تسلبها تراثها وهويتها. وينفي لوڤلاس الأسطورة التي تصور العبد كضحية، يفتقد القوة كي يحيا.ويحذر أتباعه من سكان الهند الغربية من بعض العادت، مثل الكرنفال الذي يمنح قوة خادعة للرجال، بينما يصدهم عن أداء واجباتهم ومسئولياتهم تجاه بعضهم بعضا.

مسرحية (كاليسو: أغنية جيستينا (المرتجلة)Jestina's Calypso هى قصة لاذعة لنساء البلد السوداوات، اللائى يعتقدن أن أصدقائهن - من ترينيداد - بالمراسلة - والذين يعيشون بنيويورك - سوف يتزوجونهن. فبينما تعد نفسها لوصوله تكون بذلك أضحوكة القرية.ويصل الشاب ويرى وجه جيستينا ، فيعود علي الفور إلي نيويورك.فليس ثمة خطأ جذرى في طموحات جيستينامن أجل أن تكون شخصاً كاملاً، "ليقف أمامها شخص علي أهبة الارتحال" (ص١٣). لكن إيمانها العنيد مأساوى ونبيل في آن واحد. يتحدث لوڤلاس عن هذه العقدة علي أنها "شجاعة وجرأة وفجور" هذا النوع الذي يجعل "من رجل صغير محارباً بالعصا" يحارب حتي يلقى حتفه (ص٥) وبقيت جيستينا علي العكس من صديقها الترينيدادي بالمراسلة الذي عاد إلي أمريكا

لينجز أحلامه، دافعاً هويته وقيمه ثمناً لذلك. تقول لها لورا Laura : "أنت هنا، لقد عشت متأرجحة مجبورة يا جيستينا" (ص٢٣). وهي علي عكس أولئك الذين يستعرضون تفاهتهم ويلعبون في وهم كالملوك والملكات (ص٢٣) نجد جيستينا تلقي ادعاءها وتجرؤ على مواجهة قبحها. في هذا التصرف يكمن جمالها . ويعلمنا لوفلاس أن الخلاص يكمن في شجاعة المرء كيف يفر "من كل الأكاذيب التي جمعتها في حياتك.." (ص٣٧). وتأتي هذه النصيحة من بريتى بيج Prettypig التى تمثل روجيستينا لصديقها بالمراسلة الذي خاب رجاؤها فيه، وهي نصيحة تأتي من امرأة يرمز اسمها إلي قبح جيستينا الجميل.

ويعرض لوفلاس من خلال مسرحيته (متجر الخردوات الجديد)The New Hardware Store الفراغ المأساوى للناس الذين لم يستطيعوا التخلص من الأكاذيب التي ضللتهم بعيداً عن أساسيات كرم الأخلاق الإنسانى. فالبقاء علي قيد الحياة لدى بعض الناس يعني النجاح المادي، مثال ذلك مستر أبلاك (Mr Ablack) المالك الجديد لمتجر الخردوات، الذي تعلم جيداً. ففي مفرداته كلمات مثل "انهماك"، "مكيدة" ، "ابتسامة"، "انحناء" كل ذلك يخدم هدفه المطلق "لقد حان وقت تقديم الإنتاج". وفرة الإنتاج (ص ٥٣، ٥٦)، وبالنسبة لآخرين فإنها تنطبق على أداء الأدوار. فروسو Rooso، الخفير الليلى ورجل الإعلانات لدي متجر الخردوات التابع لأبلاك، يعمل أيضاً مهرجاً يمتع الناس، يضحكهم عليه، ويمنحهم فرصة الشعور بالرفعة. روسو سوف يتذكره الناس علي أنه مغني الكاليسيو وليس علي أنه رجل، فهو كالرجل المتنكر في حفلة. ما هو إلا القناع الذي يلبسه فحسب: "إنك لن تذكر أن اسمى كان روسو.."

(ص٦٢). وهنا يصبح بطلَ مسرحية لوڤلاس؛ لأنه يتغير - مثل ألديك فى مسرحية (التنين لا يستطيع الرقص) The Dragon Can't Darce - فهو يحقق كينونته بهذه العملية . إنه يدرك أن أدواره - التي يؤديها كما يحتمل أن تكون - ليست إلا أوهاماً: "كان عليّ أن أرقص رقصة رجل العصا ، وكان عليّ ... أن أرفس بأقدامي في رقصة بونجو... وألعب دور العبد ، والمحارب العصابي. وأجارى الجمهور ، فألعب دور الجندي ، والخادم ، والهمجي ، وطائر القبرة" (ص٧٦ ، ٨٣). وفي نهاية المسرحية فإن فهمه قبل مغادرة أبلاك ترمز إلي تسلسل أدواره من أجل مواجهة الذات المتعرية. فقط إنه أصبح رجلاً مستعداً لأن ينجز مسئولياته تجاه نفسه وتجاه الآخرين (ص٨٧).

إنه نفس الدرس الذى يلقنه سيريل فيلادج لابنه رُويْ فيلادج في مسرحية (اسمى فيلادج)Mg Name Is Village . حيث يريد روى ڤيلادج أن يصبح "رجلا كبيراً" بقوة وظيفة ملاسي Malossieفي عالم التقدم ، وهي المزايا التي يعددها (مكتب مخبار المدنية علي قائلي نعم: "السرعة" ، "التليفزيون الملون" ، "العمارة الشاهقة" (ص٩٦) .ولأجل هذا يرفض هدية والده "محارب العصا القديم" الذي لا يريد أن "يتلوث" وهو حليم ووديع" (ص١٤) .ولكن في نهاية قصة هذه المسرحية ، تعلَّم روى من والده أن العظمة الحقيقية لا يمكن أن تستورد : إنه حق في أي وطن في العالم أن المواطنين يعملون لتحقيق أنفسهم: "إنه عالمنا لأننا نحبه ، وبأيدينا نجعل ما فيه يكبر" (ص ١١٥).

وكتب لوڤلاس توفيقاً دراميـاً لروايته (نبيذ الدهشة) The Wine of Astonishment (١٩٨٤). وقدمت مسرحية (نبيذ الدهشة) علي خشبة المسرح في

بورت أوف سبان Port - of - Spain قدمتها (فرقة مالك الشعبية)Malick Folk Performers ، وأخرجها إيرل وارنر Earl Warnner. ويتحدث لوڤلاس عن المسرحية - في برنامج "مفكرة مؤلف Authars Note - كإعادة تقويم لكفاح الشعب و "طولهم للمتواضع" في مواجهة الانحطاط الإنساني . هذه الدراما تقدم ولاءً عملياً للمعامدة الروحانيين، الذين يرمز كفاحهم للشعب الكاريبي، بما فيهم من نبل روحهم المتناقضة مع المادية غير المتورعة عن المحارم وفساد الآخرين. ومن بين الفريق الآخر إيفان مورتون Ivan Morton ، رجل قروى ارتقى إلي مرتبة عضو بالمجلس البلدي، وانتقل من المنطقة التي نشأ بها إلي المنطقة التي اعتادت أن تكون المنزل المنزرع لريتشاردسون الكبير. إنه يعزو نجاحه إلي مقدرته أن يلعب أفضل أنواع اللعبات: "إننا لن نستطيع أن نكون بيضاً، ولكننا نستطيع أن نمثل بشكل أبيض.... يمكننا أن نتعلم" (ص٨). وأثناء ذلك، رأي صائحو المعامدة - Bap Tist Shouters كنائسهم وقد أغلقت، واجتماعات صلواتهم قد أهدرت حرمتها، ودمرت روح القرية: فلم يعد ثمة شجاراً بالعصا، ولا رقص، ولا قرع بالطبول. وبدلاً من ذلك، حل التمزق الذي أومأت إليه أصوات عرائس البحر، والبنادق، وتفشت الرذيلة سعياً وراء الدولار. مورتون، الرجل الذي استدعاه القرويون للمساعدة، يتغاضى عن أفعال البوليس وينصح شعبه أن "ينتقلوا إلي العالم المتحضر" وذلك بإظهار أنفسهم "للعالم الأفضل الحديث الذي يجب أن يقدم (ص١٧). وتم القبض علي الصائحين (المعامدة)، ودمرت كنائسهم. أما بولو Bolo- الذي قبض عليه البوليس وسجن مرتين - فإنه يؤمن باستخدام العنف ضد العنف. ويظل يذكرهم أن استمرار الظلم الواقع علي الناس لن يؤدى إلا إلي الثورة. وبعد أن يسجن مرتين للمطالبة بحقوقه، يحث بولو شعبه أن يحارب، ويصول، ويذل،

ويرهب القرية في هذه العملية: "حاربوني - حاربوني ... هل أنا بمفردي الآن. أنا وحدى" (ص٣٥). وفى النهاية يقتل، وموته ينتاب القرية. إن موته يوقظ في شعبه - الذي عاني مر المعاناة - إيمانا جديداً في أنفسهم ومجتمعهم. "لقد أرسل الرب إليهم نبيذ الدهشة من أجل أن يتحملوا مرارتها وينهضوا" (ص٢)

مسرحية (التنين لا يستطيع الرقص) Dragon Can't Dance, المأخوذة عن رواية لوڤلاس، عام ١٩٧٩، قدمت علي خشبة المسرح لأول مرة في ترينيداد في كرنڤال ١٩٨٦، علي أنها دراما موسيقية، علي المسرح الملكى بشرقي لندن في أغسطس ١٩٩٠. وهذه الدراما الموسيقية - التي دار الحديث حولها كثيراً في لندن في ذلك الحين - يُجرى عليها كثير من التنقيحات،وهي حتي الآن لم تنشر بعد. وبالنسبة للوڤلاس، فإن أهم ملامح المسرحية هو تصويرها لإحساس المجتمع والبعد البطولي للكفاح الثقافي للشعب. ومن خلال إبداعه العظيم لملبس التنين، فإن الخياط ألدريك بروسبكت Aldrick Prospect يعطينا قواماً بطولياً خادعاً. وقوة الخيال تحول صورته إلي بطل شعبى. وتتنكر كليوثيلدا Cleothilda على هيئة ملكة . ويخفي فيلو Philo، مغني الكاليسيو - عدم شعوره بالأمان عن طريق حركات بهلوانية. ويأخذ بولو الغضوب وضعه كمحارب علي جوقة طبول البراميل، ويدعو إلي الثورة. ويحاول بارياج Pariag الهندى أن يحظي بالقبول لدي جيرانه عن طريق تغيير هويته. ولكن تحت حركات وأصوات هذا الكرنڤال وجوقة طبول البراميل، وأصداء الثورة، يكمن من وراء كل ذلك تحذير قوي هو: أن واجب الإنسان أن يجد نفسه وسط هذه الحيل. وهذا ما يكتشفه ألدريك في حجرة السجن الصغيرة حيث كان محبوساً

لاشتراكه في ثورة بولو. وتنتهي المسرحية بتحرره من تنينه حيث يقبل مسئولياته تجاه كائن إنساني آخر وهي سلفيا Sylvia، الفتاة التي احتقرها من قبل لأجل أن يكرس نفسه تكريساً تاماً لعلم ملابس تنين كامل.

ينتج مسرح سيسترن الجماعي Sistren Theatre Collective، بجاميكا، مسرحيات عن جمهور الهند الغربية ولأجلهم. إنه أول مسرح نسائي من نوعه في جاميكا منذ أن بدأ الاهتمام بقضايا النساء. والمسرحيات التي أنتجتها المجموعة لا يمكن إدراكها عملياً في ذلك الوقت خارج نطاق الكاريبي، حيث يعكس التزام سيسترن بأن تحمي صناعة التأليف، وليبقي - في الأساس - مسرحاً من أجل مجتمع الهند الغربية. تكونت هذه المجموعة عام ١٩٧٧، بمباشرة هونر فورد سميثHoner Ford-Smith، وكان الغرض هو : تحليل دور النساء في جاميكا من خلال المسرح، وتشكيل مشروع مشترك، وإيجاد مسرح للمواطنين من الطبقة العاملة والتي منها خرج مدرسوها، وكُتَّاب المخطوطات أو الأدوار المسرحيهة، وكذلك الممثلات. (Ford - Smith P.2) . ومن عام ١٩٧٧ إلي عام ١٩٨٠، اعتمدت مسرحياتهم بشكل أساسي علي زواج النساء فى الطبقة العاملة، حيث تم التوجه إلي مشاكلهن واحتياجاتهن. وبعد عام ١٩٨٠، تغير التركيز ليتضمن تحليل هذه المشكلات في سياق المجتمع ككل (Ford Smith p.2). وتملك سيسترن أيضاً ورشاً (مسرحية) اعتادت فيها أن تسهل عملية اكتشاف الذات، وتعطي الفرصة للنساء أن يناقشن مشاكلهن، وينخرطن فى حل المشاكل. وتتلخص قيمة إسهامهن جيداً في بيان هونر فورد سميث:

"ما تمت إبانته والكشف عنه علي خشبة المسرح، أو في الورشة قد اتضح بحق أن الدراما هي تمرين علي التغيير) (Ford - smithe P.7)

ويتحدث إلينا صوت من خلال المسرحيات في كل من جاميكا وترينيداد. إنه يتحدث من خلال ابتكارات الموسيقى، والترانيم، والرقصات، وأحياناً من خلال الملابس المدهشة، ولكن غالباً من خلال ما يحكيه الأفراد من حكايات بسيطة لاذعة. إنها تعبر بإخلاص عن الأساطير، ومسئولية الاعتقاد الخاطئ لتفكك واختلاط الهوية التي تجعل البشر يقفون في مواجهة البشر في نفس المجتمع، والإنسان في مواجهة نفسه. فهذه الأكاذيب، سواء تم استيرادها أو تم اقترافها ذاتياً، تحمى "جماعة ما بتركيبها الثقافى المتحد وإبداعها... حتي يحققوا كينونتهم" (Hill, 1972b. p. 37):

كما قال بذلك سلادهوبكنسون Slade Hopkinson، في خطابه عام ١٩٦٢ الموجه إلي ترينيداد المستقلة حديثاً. هذا وقد اتحد دور المسرح في كل من جاميكا وترينيداد من أجل الدمج العنصري في المنطقة الكاريبية، ومن أجل تنمية الهوية الإقليمية.

(الفصل السادس عشر)

ديـــريك وَالكــوت

(رينو جونجيا)

في مقال نقدى نشرته صحيفة (البارتسان) وصف ديرك والكوت المسرح الأمريكى بأنه مُحطم ومسرحياته لا تصلح للتمثيل: "أعتقد أن الشئ المفقود هو اتساع الخيال، وهى الصفة التى يتمتع بها قليل من الكتاب المسرحيين الأمريكين ... حيث لا يشعر الفرد بنوع من التوازن فى المسرح الأمريكى. ولا يملك المسرح الأمريكى أية قوة (قبَلِيّة). فالمسرح الأمريكى كلّه مُنعزل، وفردي، وشخصي ، ويميل إلي التدوين". (مونتنيجرو ٢٠) وضمناً فإن مسرحيات (والكوت) -كما يسميها- "مكشوفة الروح" مفتوحة الشكل، وقبُليّة أكثر منها فردية. هل هذا صحيح وماذا يعني؟

حاول (والكوت) خلق وتشكيل مسرح متميز للهند الغربية وذلك خلال مهنته المتميزة كشاعر وككاتب مسرحي. وقد كانت مدة عمل (والكوت) في المسرح ثلاثة عقود. وأثناء تطوّر (والكوت) ككاتب مسرحي، نَجدهُ يحاول -بشكل دؤوب- تقديم خصوصيات تجربة الهند الغربية وخصائصها النفسيّة. يترك (والكوت) أحياناً الملعب الهندى فقط كشاعر، ولكن ليس أبداً ككاتب مسرحى. ونجد مسرحيات المُجلّدين الأوّلين مكشوفة الروح بالفعل: فموقع المسرحيّة مفتوح، حيث تبدأ المسرحيات عمداً في استحضار الوصف الدقيق لطبيعة (العالم الجديد). والشخصيات هي الأخرى أوليّه، وواقعيّة حيث يجذب التصوير المُقتصد والرّنان للشخصيات الانتباه إلي أساسيات الوجود الهندى الغربي، متجنباً يشكل متعمد استكشاف النفسيات الفردية المعقدة. ويعتبر الشكل بخلطه الحُر بين النَظم واللهجة واستخدامه للموسيقى والرقص تجريبياً أكثر منه محافظاً. ويختلف المجلدان التاليان عن سابقيهما. علي الأقل، يُمكن أن نصنف مسرحيتين علي الأقل علي أنهما أكثر فردية وتدوينا للحياة الفردية، ولكن

علي الرغم من أن المسرحيتين تعتمدان علي حياة (والكوت) الشخصية،إلا إنهما تحتفظان بالتفوق لتجربة الهند الغربية الأكبر، وبالتالى تحتفظان بحالتهما كممثلات ثقافية. وتعتبر الأشكال الدرامية أقل انفتاحاً وأكثر واقعّية.لكن إذا كانت هناك موسيقي أقل فلا تزال هناك اللهجة التي تُضارى الحديث الرسمى، ومن ثمّ تفتح اللغة الإنجليزية علي تجربة الهند الغربية. علي الرغم من تضييق خشبة المسرح، فإن المسرحيات الأخيرة تحتفظ بما أطلق عليه (والكوت) القوّة القبليّة.

دعنا نبدأ من النهاية بمسرحيتين من المجّلد المنشور مؤخراً لمسرحيات (والكوت): المسرحيّة الأولي هي (الكرنفال الأخير) (١٩٨٢) والمسرحية الثانية (فرع من النيل الأزرق) (١٩٨٣) وقد نشرتا في مجلد (ثلاث مسرحيّات) في عام ١٩٨٦. هناك أسباب وجيهة لتبرير كسر التتابع التاريخي في مقال يحاول وصف الأعمال الإبداعيّة لكاتب مسرحي. لقد كتب القليل عن هذه المسرحيات الأخيرة، في حين جذبت ثلاثة مجلدات الأولي تعليقاً كبيراً، والأكثر أهمية من وجهة نظرى هو أن مسرحية (الكرنفال الأخير) هي إعادة كتابة لمسرحيّة مبكرة وتُعيد مسرحيّة (فرع من النيل الأزرق) بعض مظاهر خبرة (والكوت) ككاتب مسرحى وكمُخرج. والرجوع من تلك المسرحيات إلي الوراء سيسمح لنا بالتقدير الطليق والمثير لمهنة (والكوت) ككاتب درامى.يعُتبر عنوان مسرحية (الكرنفال الأخير) نبوئياً بمعني أن (كرنفال ترينيداد)[1] لم يعد إستعارة مخبرة لهذا المسرح،علي الأقل بمعني واضح واعتيادي.

---

(١) كرنفال (حفل) لما يقام في مدينة ترينداد بالهند الغربية

بينما كان (والكوت) من منتقدي قيام الحكومة بترقيّة الكرنفال علي أنه منطقة جذب سياحى ، فإنه يرى الكرنفال علي أنه شكل فنى هندى متميز، والذي يقوم بتحويل مصادر الإفقار المادى والروحى التي فرضها الإستعمار إلى شئ غني ومدهش. (انظر: "وماذا يقول الشفق"، الحلم،ص ٧ وانظر الكاريبيان: ثقافة أم تقليد؟ ص ٩)

هناك العديد من عناصر الكرنفال المهمة، والتي تمكننا من فهم مفهوم (والكوت) عن مسرح الهند الغربية.

وقد قام المستوطنون الفرنسيون في ترندال بإنشاء الكرنفال، ولكنه يدين -بشكله النهائي ومحتواه العبيد السود حيث تولوا إدارته. وقد بدأ كرنفال عامة الشعب من السود كاحتفال بالتحرر، حيث يمشى الناس في مسيرات رافعين أعواد القصب المحترقة في ليلة الأول من أغسطس وهو يوم التحرر. وفي عهد العبودية كانت تقوم جماعات من العبيد بإطفاء حرائق القصب، حيث كانوا يجُمعون من الأماكن المجاورة، ويدفعون إلي النيران بضربات السياط التي يمسك بها المراقبون.وبالنسبة للسود ، فإن إعادة تمثيل مسرحيّة العبوديّة والعمل الوحشى أصبح شعاراً "لحريتهم، وقد دمج ذلك بعدها بقليل في الكرنفال.وقد ظل الكرنفال في يد الطبقه الدُنيا من السود لمدة خمسين عاماً، حيث أصبح الكرنفال تعبيراً عن ثقافة هندية متميزة، وذلك عن طريق الاعتماد علي الأشكال الثقافية التي أحضرها السود من أفريقيا. وهكذا فإن مجموعات التقاتل بالعصيّ الراقصة كانت سمة ثابتة للكرنفال المبكر، حيث يقودهم (تشانت ويلل) وهو من أسلاف قبيلة (كيليو بيسنيان).

وكان يشتمل الكرنفال التقليدى في أوائل القرن العشرين علي شخصيات من الفن الشعبى المحلي. ويعّرف ذلك الخليط من الموسيقى والرقص والفن الشعبي مسرحيّات (والكوت) المبكرة،

ويحدد التركيز علي خبرات السود من الطبقة الدنيا - والذي هو من خصائص الكرنفال- مسرحيّات (والكوت) المُبكرة، ولا ينطبق ذلك علي مسرحيّة (الكرنفال الأخير)، حيث تُصوّر القوى التي يجسّدها الكرنفال تصويراً غامضاً إلي حد داخل المسرحية. يوجد كرنفالان داخل المسرحيّة: الكرنفال الأول هو احتفال عائلة فرنسية من (الكرويل) واسمها (لا فوانتين) وذلك في عزبة الكوكا ،حيث يقوم (فيكتور) بتنظيم احتفال كرنفال، وبدلاً من الرقص والشُرب المعتاد في الحفلة التنكرية، يقترح فيكتورعرض الفن الراقى الأوربى إلي جانب عناصر الكرنفال التقليدية والمحليةّ. حيث تلعب (آجي) شخصية راعية غنم من (واتو) ويلعب (أو سوالد)دور (طولوسى لوترك)الذي يقرأ قصيدة للشاعر (بودلير) ويشمل ذلك المهرجان (جورج) الخادم الأسود الذي يلعب درر (بيرّوت)، وتقوم بعزف الموسيقي فرقة (شيل). وتمثل المحاولة الفاشلة لرفع الكرنفال إلي درجَة المسرح، الشرُفة الوحيدة الممكنة لصنع مسرح من الكرنفال، وهي بوضوح الشُرفة الخاطئة. وذلك لأن المناسبة ليست مواتية والجمهور لا يريد ذلك التحول. وعلى الرغم من أن (وايكوت) لم ينكر أبداً ميراثه من الفن الغربي، فإنه يرفض أي فرض للثقافة الأوروبية علي أنها متفوقة.

لقد جذب (والكوت) استجابتين مختلفتين داخل تجربة المستعمرالأبيض، وذلك من خلال الأخوين (فيكتور) و (أو سوالد) حيث ينتميان إلي عائلة واحدة. يتسامي الأخوان عن ذلك النوع من المستعمرين والذين يتسمون بالغطرسة والإبتذال، والمتظاهرين بأفتراض الحق المكتسب لكونهم بيضاً. ويحذرفيكتور (آجي) عندما تصل لأول مرة من إنجلترا لترعي أبناءه قائلاً: ما إن يصل الأوروبيّون إلي المستعمرات هنا حتي يصبحون فجأة ملوكاً. ويستغرق الأمر عاماً واحداً قبل أن يبدأ كل من (فيكتور) و(آجي) في التحدُّث عن الصعوبات مع الخدم، وكيف أن الأطفال الذين ينظفون الحديقة كسالي، (ص -١٤). ويصّور (والكوت) استياء فيكتور من الفرنسى الغبي سميك القدم والمنحدر من أصل فرنسى ببعض التعاطف، ولكن لا يتعاطف الكاتب مع رفض فيكتور للهنديين المنحدّرين من أصول أوربية واعتبارهم أدنى مُنزِلة. في حين يقسم فيكتور بأن هذا سيكون آخر كرنفال في(سانتا كلوزا)، يخرج (أوزوالد) ليلعب علي الطريقة التقليدية. ويصور (والكوت) المزراع - المنحدر من أصل أوروبي - علي أنه (ترنيدالي) كُلية وأنه شبيه بالطبقة الدنيا من السود.. وعلي الرغم من أن المزارع يألف الطبقة العاملة، إلا إنه لا يخلو من تظاهرات المكانة والتي تأتى مع حق الجنس والطبقة المكتسب.وبعد الاستقلال نجد (أوزوالد) يشارك المُستعمرين في محنتهم حيث تحل الإمبريالية الاقتصادية الجديدة محل الإمبريالية البريطانية القديمة. ويخبر (أوزوالد) (براون) - الصحفي قائلاً: ليست المشكلة هي الجنس، إنها الاقتصاديات.. من يملك البنوك؟ هل هى ترينيداد ؟[1] نعم تملك ترينيداد واحداً وخمسين بالمائة، ولكن ما قيمة ذلك إذا كانت قاعدة التشغيل في لندن،أو باريس، أو بون ، أو نيويورك؟

ترنيداد هي مدينة هندية غربية تقع فيها أحداث المسرحية.

(ص – ٦١). وحتي عند احتراق (سانتاكلوز) -أو بالأحرى لأنها تحترق- نجد (أوزوالد) مُستعداً للاحتفال في الكرنفال، حيث يُشارك مع الأخرين في الجزيرة ذلك الرد الثقافى الخاص علي المعاناة والمأساة.

يندُر أن نجد كاتباً مثل (والكوت) في جيله في الهند الغربية> وذلك لأن شخصيات البيض تظهر في المقدمة إلى حد كبير في مسرحياته حيث يتعاطف مع تلك الشخصيات. تعتبر مسرحيّة (الكرنفال الأخير) هي مراجعة لمسرحية مبكرة لم تنشر وهي (في قلعة ساحرة) (١٩٧٠). وتعرض مسرحيّة (في قلعه ساحرة) و (لوالكوت) وهو مُشترك في اكتشاف أزمات الهويّة بين المتُعلمين وسكان المدينة. وقد كُتبت هذه المسرحية بعد مسرحية (حلم فوق جبل القرود) ومسرحيّة (تي جان)، وقد كتبت أيضاً قبل مسرحيتى (جوكرسيفيليا) و (أواه. بابليون). تستمر قضايا المواجهة العنصريّة ولكنها تصوّر بشكل مختلف عن الأسطورة والأحلام المحملة بالرمزية. ويلعب البيض دورين رئيسيين في مسرحيّة (في قلعه ساحرة)، وكما توقع (والكوت) فقد جذبت المسرحيّة غضب العديد من النُقّاد المحليين. يحتل وعي (بروت) المُقسّم مركز التركيز والذي يوحي اسمه بميراثه العرقي المختلط. ويصّور (والكوت) الشخصيات البيضاء بتعاطف، ولكن تصويره لمحنتهم يميل إلي الابتذال والميلودرامية . ويعتبر انتحار (إليزابيث بريس) على سبيل المثال استشهاداً بطولياً، تقوم به لكي تنقذ زوجها الأسود وهو زعيم المسلحين من الحرج أمام الناس.

ولكن الأمر يختلف فى انتحار فيكتور في مسرحيّة (الكرنفال الأخير)، حيث يستكشف جنونه وموته بحساسية الإمكانية المأساويّة لموقف المستعمرين البيض. يُقدّم

فيكتور -وهو الفنان والرسام الفاشل- فرضاً لاستشكاف مصادر وموارد الفن الهندى الغربي إلي(والكوت). ومأساة فيكتور كفنان، هي مأساة المستعمر العاجز عن الارتقاء فوق القبضة الممسكة لثقافة المدنيّه.ويظل الفن إلي الأبد محاكيا، وفي أثناء الجنون الأخير الذي يصيب شخصية فيكتور، يذوب فيكتور تماماً في هوية الرسّام (واتو) والتي كان يحاول تقليدها. ويصف (توني) ابن فيكتور- وهو فنان آخر ولكنه يرفض فن المحاكاة عند أبيه، وقد كرس نفسه للفن الوقتى المتعلق بتقاليد الكرنفال - محنة الفنان الأبيض المُستعُمر قائلاً.

"ولقد جعلنا فيكتور نحب الذوق ولكنه كان الذوق السئ بالنسبة لأهل البلد،وهذا يجعلنا غير نافعين.إن الفرنسيين هم مستعمرون غير سارين.فهم الذين يخلقون ذلك الشوق للمدينة في الذين يستعمرونهم. والأسوأ من ذلك أنهم يخلقون الشوق إلى الجنّة فى عاصمتهم...) (ص - ٧٣). وتمثل لوحة (واتو) بعنوان (الهبوط على سيرا) أسطورة النبيل المتوحش. الذي تحوّل إلى فنان ذي ذوق، وذلك هو شوق العالم القديم إلي الجنّة، والذي عبّروا عنه فى صور خيالية محمومة (بدأ التاريخ ص ٦٠) وقد بدأ فيكتور في نقلها وإعادة رسمها في الكرنفال الأخير. إذا كان هناك من ناحيّة شوق إلي الثقافة القديمة من قبل المُستعمرين، فإن هناك ميلاً إلي تُأمل حطام السفينة، عند ضحايا الاستعمار. (ربة التاريخ ص ٧٠) ولقد تجنب (والكوت) -كفنان وكهندى- البديلين المطروحين.

ويصف (والكوت) بدائله في مقالاته الثلاثة التي تعتبر بذرة التطور في أعماله وهي: مقالة (المعني) ومقالة (وماذا يقول الشفق) ومقالة ربة التاريخ". ويقول (والكوت): إن تقديم صورة الماضى الاستعماري علي أنه تاريخ من التضحية بأصحاب الأرض، ينتج أدب الاتهام، واليأس، والانتقام الذي يقوم بكتابته أحفاد العبيد، وينتج أيضاً أدب الندم الذي يقوم بكتابته أحفاد السادة (ربة التاريخ ص-٢).

وقد اختار بعض معاصرى (والكوت) في محاولتهم تعدي مرحلة أدب الإتهام واليأس، أن يصبحوا -كما أطلق عليهم والكوت- المجدين الجدد لأفريقيا (ربة الشعر ص٧)، مما يعني أن هذه الكفاح لتحديد الهوية والثقافة البارزه عن ثقافة المستعمرين قد دفع جيلاً من الفنانين إلي إعادة تأكيد أصولهم الأفريقية. ويري (والكوت) أنه علي الرغم من أيديولوجية (العودة إلي أفريقيا) هي خطوة مقبولة وضرورية في عمليّة تأكيد النفس وتعريفها، إلا أنها تعتبر نزوة رومانسية ساذجة كما اكتشف (والكوت) بنفسه أن علي الهنديين أن يدركوا، الآلهة الأفريقية هي آلهة ميتة بالنسبة لهم. وذلك أثناء إنتاجه لمسرحيّة (الطريق) التى كتبها (سوينكا)، وقد قُدمت تلك المسرحيّة في الفصل الأول من ورشه عمل مسرح (ترينيداد)، وهي شركة أسسها (والكوت) عام ١٩٥٩ لتنشيط المسرح الغربي، بل في الحقيقة خلق مسرح هندى حقيقى . وبالضرورة فإن الآلهة القديمة لم تعد قوة حيّة بالنسبة للمسيحيين الأفريقيين في الهند الغربية. يعترف والكوت بأن (أوجن)[١] كان دخيلا علينا وليس قوة لنا،. وهكذا يصرف

(١) (أوجن): هو إله يعبده بعض الأفريقيين السود.

(والكوت) النظر عن الطور الأفريقى للفن الهندي علي أنه نوع من "الظلام الرومانسي" (ماذا يقول الشفق ص -٨).وبالطبع فإن (والكوت) لم ينكر أبداً ميراثه الأفريقي.

لا يوجد في الهند الغربية أي رجل أو غير لا يعلم بوجود أفريقيا في نفوسنا (هيرسك. ص ٢٨٢) . وتضم مسرحياته تلك الأجزاء من التقاليد الأفريقية والتى تظل حيّة كجزء من الثقافة الهندية الحيوية والمتشبعة. ويظل أيضاً التقليد الآخر، الميراث الأوروبي، حياً داخله. فهو يهتز طرباً لسماع كلمتى (أشنتى) الأفريقية وكلمة (واروك شير) الأوروبية (الشفق ص - ١٠). فـ(والكوت) لن يتخلى عن أى مظهر من ميراثه الثقافى، ويطالب الكتاب الهنديين أن يقوموا بدمج الانقسام الداخلي دمجاً كهربياً للقديم والحديث (ماذا يقول الشفق - ص - ١٧).

إذا كانت مسرحية (الكرنفال الأخير) هي شهادة علي ميراث والكوت المنقسم، وإذا كانت أيضاً تشهد بجهده لإدراك الجزء السياسى الظالم من ميراثه الأوروبي، فإنها شهادة علي فهم والكوت لتعقيدات وتناقضات ميراثه الثقافي . تقوم سلطات ترينيداد بقتل (سدنى) ابن عم جورج، وذلك بعد حريق (سانتا كلوزا) والذي ربما تورط فيه (سدني). والحريق هو عمل انتقامي ضد المزارع التي تربي فوقها، ويعتبر في نفس الوقت رفضاً لها. من إذن المسئول عن قتل (سدني)؟. تلوم (أجاثا) نفسها علي مقتل سدني. ولكنها هي السيدة الإنجليزية الاشتراكية التي قصّدت بأفكارها المتحررة عن المساواة، ومحاولاتها لاحتواء (سدني) داخل الأسرة التي ترعاها، تقويد النظام الهرمى للامتيازات والسلطة التي تعطى للبيض. وتجد أجاثا نفسها قد أفسدتها حياة

الامتيازات للبيض والتي سعت هي لإصلاحها: لقد حاولت تغيير أحوال الجزيرة لكنها غيرتني(ص-٩٢) وهنا، علي الأقل. نجد اعترافاً أميناً من أجاثا أنه علي الرغم من وجود النوايا الحسنة، إلا إن الصفقات بين السيد والخادم يشوهها التواطؤ غير الواعي مع نظم السلطة. ويعتبر تحليل الموقف الاستعماري دقيقا ومتعاطفاً وبالغ الشدة. ويتمثل نجاح أجاثا الوحيد في تلك الخادمة السوداء التي قامت بتدريبها علي وراثة السلطة واسمها (جان). ولقد حققت (جان) كوزيرة في ترينيداد المساواة التي حاولت (أجاثا) الإنعام عليها. وهي موجودةهناك كى تستمر في الجهاد المقدس الذي بدأته (أجاثا) حيث تقول (أجاثا): لقد أنزلوني من علي منصتها لأني بيضاء، ولقد انسحبت إلي الظل، ولكن (جان بيوشامب) الآن لها صوتها داخل الحكومة (ص - ٦٠) ولكن يقطع علي أجاثا تهنئتها لنفسها، وعندما يذكرها (براون) أن صوت جان هو صوت بريطانى، وربما أن أناساً من أمثالها يؤثرون علي جان من خلال الأجنحة. وفي تلك اللحظة نجد انها لا تستحق أتهام براون لها بالتلاعب.، ولكننا ندرك أيضاً أن هؤلاء الذين ورثوا السلطة عن بريطانيا يقومون بطرق عدة بتحديد القيم البريطانية. ويعتبر الرائد الذي يقوم بقمع ثورة القوة السوداء مثله مثل جين التي دربتها (أجاثا)، من أشد المعادين لحركة القوة السوداء. وقد تلقى الرائد تدريبه في (ستاندهرست)

وهل هذا كله سئ؟ والإجابة بطريقة (والكوت) الدقيقة ليست بتلك السهوله. يرفض (سدني) جهود أجاثا حسنة النية ويمنعها من أخذ أى مكان في مجتمع الهند الغربية، والذي يتصوره علي أنه مجتمعه قائلاً: وفي المرة الأولي التى وضعتنى علي حجرها المرتعش وهي تقود السيارة كنت قادراً علي شمّ رائحة جلدها. لقد كانت

رائحتـهـا أجنبـيـة مـثل إنجلتـرا . وهـي غـريبـة الآن كـغـربتـهـا عنـي منذ عـشـريـن سنة ماضية.ويمكنها أن تضع أطفالاً جدداً علي حجرها وتخبرهم بأنه يجب عليهم أن يكونوا أقوياء ومستقلين، (ص -٧٨) . وقد أدي ذلك الاستقلال الذي علمته (آجاثا) لـ (سدنى) إلي تورطه المدمر في حركة ثورة القوة السوداء. وليس للكاتب المسرحي (والكوت) أى تعاطف مع جنون حركة ثورة القوة السوداء. وعندما تندمج تلك الحركة مع جنون الكرنفال الثاني في المسرحيّة، نراها كقناع آخر، نراها كشكل آخر من الهروب كالحفل التنكرى في الكرنفال الأول. ومع ذلك نرى والكوت يؤيد غضب (سدني)، وهو غضب شاب أسود موهوب وطموح ليس له مستقبل غير العبودية في إسطابلات سيده الأبيض. ويهذب عذاب سدني وولاؤه لأصدقائه الجدد طبيعته. وعلى الرغم من أنه مُضلل لكن منظوره بالنسبة لسيطرة المستعمر علي القوة والامتياز هو منظور شرعى أيضاً.

وتمتلئ الصورة متعددة الجوانب التي يرسمها (والكوت) للمجتمع الاستعمارى في مسرحيته بالتعقيدات. علي سبيل المثال، يستمر (جورج) الخادم الأسود في إيمانه بالنظام الهرمى القديم. وبموقعه داخل هذا النظام، فهو يرفض (سدني) ويقوم (برون) بالتنديد بجورج علي أنه أسود خادم. وتعتبر هذه النظرة غير ملائمة. حيث يهب الكاتب شخصية جورج نبلاً وشرفاً هائلين يصحبهما احترام شديد للنفس وفهم لها مما لم يتوفر لكل من (برون) أو (سدني) ذوى اللونين المختلفين، ويبصق أحد السود -أثناء حفل تنكري- علي (كلوديا) التي تحب (سدني) ومدينة ترينيداد حباً شديداً، مما يجعلها منفية من ثقافة حرمتها الحق في الانتماء إليها.

ربما أني قد مكثت طويلاً في دراسة هذه المسرحيَّة (الكرنفال الأخير)، والتي لا تفي بأحسن ما عند (والكوت) من كتابات مسرحيّة. ولكنها تعتبر نجاحاً مهماً وغريباً. ولم يكن ليقدر أحد علي كتابة مثل هذه المسرحيّة غير والكوت.ولكن حتي بالنسبة(لو الكوت) إذا ما أخذنا في الاعتبار سياسة ثقافته سنجد أن هذه المسرحيّة كانت بداية جريئة. وبالإضافة إلي ذلك فإن المسرحية تعتبر قمة عملية النضج التي تبدأ بالحلم وتستمر بالذكري. يجب أن يكون ما يُسمّيه والكوت بـ (القوة القبلية) للدراما واضحاً. وذلك لأنه علي الرغم من الفردية التي توجد في الشخصيات فإننا نتعامل مع مسرحيّة تُعالج هموماً ثقافية كبيرة وتتحدث إلي الناس، إلي قبيله. وتعتمد المسرحيّة في قوتها وتعضد أعمال التذكر وفهم النفس القبلية.وتعتبر مسرحية (فرع من النيل الأزرق) قطعة مسرحيّة مناسبة لتلك المحاولة المتُعمدة لتصوير جانبي الانقسام العنصرى في جهد لرأب الانقسام بين الجانبين، واستعارة الميراث الكامل، وتأكيد الهوية الهندية التي ليست الشئ الأول ولا التالي، ولكن هي دمج مُتميز للاثنين وإبداع من الناس. وتعتبر مساحة اكتشاف النفس وتحديد الذات في مسرحيّة (فرع من النيل الأزرق) هي الفن و بالتحديد عالم المسرح. (وعمليه تحديد الذات واكتشافها تخص والكوت كفرد، وتخص الثقافة عامة)

ولقد إدعى والكوت أن "مستقبل النضالية الهندية هو في الفن" وذلك في مقاله التمهيدي لمجلد (الحُلم)، (مقال الشفق ص - ١٨.

وتتضمّن كلمه النضالية المذكورة التمرد ضد المفاهيم والأحكام الاستعمارية علي الفن وكذلك تتضمن التمرد علي الرحلة المزيفة للوراء، التي يمدها الحنين إلي الماض

الريفى العائلي التى يقوم بها الكتاب السود. ويعتبر كلا الاختيارين نفى من واقع الهند الغربية ويتضح ذلك في قول والكوت و يشعر الهندي الغربى المهُاجر بأنه عديم الجذور فوق أرضه، (مقال الشفق ص٢١).

تجعل مسرحية (فرع من النيل الأزرق) من المشتركين فيها مهاجرين وتعُد مسرحّية (فرع من النيل الأزرق) تحليلاً واعياً وكاشفا لالتزام والكوت بتنشيط ثقافته عن طريق المسرح. و(هار في ست) هو أبيض اللون ولكنه مثل والكوت عاد من المدنية ليكون مجموعة من الممثلين، وذلك عن طريق تدريب أشخاص لم يتلقوا تدريباً رسمياً في المسرح، والذين يعتمدون في معيشتهم -كما يعتمد ممثلي (والكوت)- علي وظائف أخرى غير التمثيل.

وتصّور لنا بروفة (أنطونيو وكليوبترا) التى تبدأ بها المسرحيّة إحساس (والكوت) بقيود ومحن وطموحات المخرجين والممثلين والكتاب المسرحيين الهنود. هل يتهم أداء مسرحيّة أنتونى وكليوبترا) هذه الثقافة الهندية بأنها ما زالت مُستعمرة وغير قادرة علي الفكاك من هيمنة القانون الغربي؟. وكما يشرح والكوت في مقاله (ماذا يقول الشفق) قائلاً: "كان حُب المُستعمر لوطنه الأم أشد من أبنائها الحقيقيين؛ لأن المستعمرين خافوا من أن يفقدوها.. وجيلي منذ طفولته تحت الإستعمار لم يكن له كبرياء ولكن فزع، ص (١٩-١٨) هل يعتبر إنتاج مسرحيّه (أنتوني وكليوبترا) مقالاً علي الفزع المُعجز الذي يمنع الإبداع واكتشاف النفس؟ ليس الأمر كذلك لسببين: كما ادعّى (والكوت) مراراً فإن الهندى أيضاً هو وريث شرعي للتقاليد الغربية ويمكن

تحويل ميراثه ذلك وتشريبه لتصوير خبرة هندية فريدة.وتردد المسرحيّة اكتشافات والكوت وطموحاته بالنسبة للورشة المسرحية في(ترينيداد) والتي سجّلها في مقالة المعني، . وقد أحضر (هارفي) -مثله مثل (والكوت)- التمثيل المنوالي، ولكنه يشجع في نفس الوقت الهنديين الذين يتمتعون بتعبيرية جسدية واضحة أن يضيفوا شيئاً جديداً. وسينتج عن دمج الشخصية المعبرة عن نفسها للممثلين وعملية التمثيل المنوالي المدمرة لنفسها أسلوب جديد وخطير. ويمكن ترجمة ما قاله هارى عن -نفسه والذي يشبه ما قاله والكوت عن نفسه أيضاً- أنا أبحث عن مسرح حيث يمكن لشخص أن يمثل (شكسبير) وأو يغني لـ (كاليبو) بإقناع متساوٍ. وقد قال والكت عن شركته البادئة إن عليها أن يكون لها أسلوبها الخاص - ليس فقط أن تكون غريبة فى الطراز. (مقالة المعني ص-٦-٥٠٣)

وتتضمن محاولة صبغ مسرحيّه (أنتوني وكليوبترا)[١] بالصبغة الهندية، تَرجُل مشاهد المهرج وتقديمها باللغة الهندية. ويعتبر ذلك في المقام الأول دمجاً للتقاليد، وفي المقام التالي يتواجد التقليدان في توتر "حواري" مبدع كما يطُلق عليه في اللغة الأدبية المتخصصة. وهناك أمثلة عديدة علي هذا الدمج بين الثقافتين. ويُمدنا تحوّل (شيلا) إلي ممثله بموهبة واثقة باللحظه المؤثرة في أحداث المسرحيّة، وهي لحظه تكون فيها (شيلا) قادرة علي إمتلاك حديث (كليو بترا) عن طريق صيرورتها إلي كيلوبترا أخري، حيث

(١) أنتوني وكليوبترا مسرحيّه قام بكتابتها الكاتب الدرامى البريطانى الكبير (وليم شكسبير) في عهد الملكة إليزابيثا شاعر رومانسى إنجلترى

تقول: إن كل صقور مصر كانت تضرب في رأسي . ولقد سمعت دمي يهمس مثل النيل ... لقد كنت أنا النهر ولقد رأيت رجال الدين الفراعنة الذين تعلو رؤوسهم طيوراً هناك (ص- ٢٨٥). ومع ذلك فإنه من الصعب تأكيد أنه يمكن أن يوجد فرع من النيل في (ترينيداد)، لأن العالم يميل إلى الضحك المكتوم عندما تقوم ممثلة من (ترينيداد) بإلقاء كلمات (كليوبترا). وبناء علي ذلك فإن (شيلا) تقوم بالانضمام إلي كنيسة إحياء سوداء خشية من موهبتها و اشتمئزازاً من المسرح. وتقول شيلا شاهدة داخل الكنيسة أنها رأت وسمعت (وليم بلاك) (ص (٢٦٥). وكيف لنا أن تعتبر ظهور (وليم بلاك)[١] في (باراتاريا) أو هذه البركة التي تستدعي (وليم بلاك) إلي جزء من مساكن ترينيداد والذين ربما لا يفهم معظمهم الإشارة إلي هذا الكاتب؟ هل نقوم بصرف النظر عن هذه الروئة علي أنها الرؤية مخترعة. ليس الأمر كذلك، فعلي الرغم من أن (شيلا) لا تنتمي إلي الكنيسة فإن والكوت لا يقدم أي إيحاء بعدم إخلاص (شيلا). فإنه -فى لحظة نشوة- من الممكن أن تقوم هندية بسماع (وليم بلاك) أو أن تصبح كليوبترا.

وستدرك (شيلاً) في النهاية أن موهبتها هي أمانة مقدسة. حيث تقول: إن الحكومة لا تقدر الفن؛ وإن علي الناس تحقيق ذلك الكبرياء في ذواتهم حتي يتسني لهم تقدير فنانيهم؛ ولكن الفنان هو الذي يستطيع أن يصور معانى ثقافته وشكلها ويجعلها حقيقة (ص- ٣٠٠). وتعرض المسرحيّة الضغوط المختلفة التي تجعل مثل هذا التكريس

---

(١) شاعر رومانسي إنجليزي

شيئاً صعباً. فنجد (كريس) -وهو كاتب مسرحي ذو إمكانيات يُكرّس نفسه للمسرح ولكن تمزقه الانقسامات الثقافية و(الجمالية) التي تصيب معظم الهنديين الغربيين. فقد ذهب (كريس) إلي الخارج ليتعلم وعاد ومعه زوجة إنجليزية. ونجده لا يشعر بأن الأدب الذي يقرأه يتعرض لأحواله حيث يقول: شكسبير ، راسين،[1] تشيكوف[2] ليس في أعمالهم أى شئ له علاقة بحياتى، أو حياة الناس السود الذين يخرجون إلي شارع فريدرك في الساعة الحادية عشرة في الشمس الحارة، كي يكسبون لقمة العيش، (ص-٢٤٦). ربما يقود الإسهاب في الكلام عن (أدب) الاسياد البيض إلي احتقار النفس. فالناس لا يريدون أن يشاهدوا أعمال شكسبير، والذي يجعل الناس يذهبون إلي المسرح هو تصوير (كريس) الهزلي للحياة المحليّة وربما لا يكون هناك سبب وجيه لأن تكون كاتباً كبيراً لأقليّة. ولكي يجد الإنسان نجاحاً كممثل، فعليه أن يترك (ترينداد) ويذهب إلي العاصمة أو إلي لندن أو (برووادواى). ولكن (كافن) عاد من نيويورك لأنه اكتشف كيف أن جنسه العرقي يحده ويصبح سجناً لموهبته. وعلي الرغم من ذلك فإنه يشعر بأن عودته إلي ترينيداد هي إقامة قصيرة سيعود منها إلي محاولة النجاح في نيويورك مرة أخري وهو منتعش وصلب. ويعتبر (والكوت) واحداً من الكتاب الهنديين القلائل الذين اختاروا البقاء في الهند الغربية. حيث عُرض الإنتاج الأول لمسرحياته بشكل ثابت في الهند الغربية. ويتنقل (والكوت) الآن مابين (بوسطن) وترينداد مما يعني أنه لا يزور جزر الاريبيين مجرد زيارة بشكل ثابت فقط، ولكنه يعتبرها موطنه. ونجاح (والكوت) في تحقيق ذلك يعتبراً مراً "شاذاً".فالفنان

(١) راسين (شاعر فرنسى)
(٢) تشيكوف (يعتبر أبو القصه القصيره (وكاتب مسرحي شهير)

الهندى غـالبـاً في المنفى. وإمـا أن يكون هذا النفى مـفـروضـاً من داخل الكاتب؛ لأن الفنانين لا يستطيعون أن يزدهروا مالياً أو روحياً، فى مجتمع فقير لا يزال يبحث عن تحديد ذاته، أو أن ذلك النفى مفروض علي البيض من أمـثـال (هارفي ستـاجست)، والذي يمنعه لونه من تحقيق القبول عند السود.وإذا لم يكن هناك سبب آخر لذلك النفى، فإن (والكوت) عادل؛ إذا كان الممثل الأسود يدفع لأن يقوم بأدوار مسرحية درجة ثانية فإن المخرج الأبيض يُدفع للعودة إلي إنجلترا.

إن التكهن بمستـقـبل المسرح الهندى الغـربى ليس مظلمـاً داخل المسـرحيّـة. يرحل (هارفي)[١] ولكن (كريس)[٢] يحاول أن يتعدى مسرحياته التافهة ويُسمى مسرحيته الجديدة (فـرع من النيل الأزرق) والتى تبنى على التفـاعل بين الممثلين. وربما لا يكون فن (كريس) هو الاتجاه السائد، ولكنه يظل رافداً من التقاليـد الأوروبية والتي تبدأ فى اليونان ولكن تستمد من مصر وأفريقيا. فالنهر ليس أسود ولا أبيض ولكنه حاله وسط بين الاثنين؛ إنه أزرق، وعندما يفيض في العالم الجديد فإنه يُتمثل فناً قد حوّل المعاناة إلى موسيقى؛ إنه مثل موسيقي (البلوز)[٣] التي تدمج الأشكال الفنية الإفريقيـة مع الغربية وتحولها إلي شئ جديد ومُبدع، شئ مُميز وملك للذين قاموا به. رؤية اجتماعية فى نفس الوقت وذلك عن طريق الصداقـة الحميـمـة التى تتـشكل فـي المسرح، وحيث يوجد تُطهُر من عبء التـاريخ وفي لحظة من طيـبة القلب فـي التمثـيل، يقوم(جيـفن)

---

(١) كاتب مسرحي هندي متعاصران Footnote
(٢) كاتب مسرحي هندي)متعاصران Footnote المترجم
(٣) (موسيقي البلوز) يغنيها الزنوج الأمريكيون متعاصران Footnote

بمعارضة ساخرة لفن الأرض. ولا يعتبر ذلك إتهاماً ويمكن الهارفي أن يُطهّر الذنب الجماعي عن طريق لعب دور مالك الأرض حتي النهاية. لقد حقق هؤلاء الناس الثقة التي تجعل مثل هذا المزاح المخاطر مُمكنا وذلك من خلال ممارسة الفن. وتبدأ تلك المحاوله لتحرير الهنديين الغربيين من أعباء تاريخهم المُعين في مهنة (والكوت) ككاتب مسرحى. فبالنسبة له يُعتبر التاريخ جنوناً (وغرغونة)[1] متحجرة، والتي يجب علي الفنان الهندي كسر قبضتها الممسكة ليبدأ من جديد و ليخلق حضارة جديدة، وفناً جديداً.

لقد كشفت المسرحيات الأخيرة وعياً متفتحاً وحساساً بشكل ملحوظ، لتعقيدات وسخريات وغموض هذا التاريخ. ولكن في البداية ربما ظهر التمتع بامتياز التاريخ من منظور السود وكأنه ضروة ثقافية. ويصف (والكوت) بداية مسرحيته الأولي "هنرى كريستوف" في مقالة الشفق" حيث كتبت المسرحيّة قبل بلوغه العشرين من عمره. والأبطال الأوائل الذين اختارهم والذين تضخموا الآن بشكل أسطورى هم اليعقوبيون السود في (هاتي) "(ص -١١) . وقد كان هؤلاء الأبطال -كما يصفهم والكوت- الحطام الوحيد النبيل الذي بقي من التاريخ الاستعمارى.ويعتبر مفهومه عن التراجيديا كما في الشعر مشتقاً وفي هذه اللحظة (يعقوبي). ولقد بدأ والكوت استكشاف ما يسميه تراجيديا السود. ونستمع إلي تحدى (كريستوف) للآلهة البيض، وأعراف البيض عندما يتحدي رئيس الأساقفة قائلاً: "ربما تؤذى الرائحة التى تحت إبطى الإله

---

(١) ميثيولوجيا يونانية.

أيضا وترتعش لها أنفه البيضاء المتعرجة" (مقاله الشفق- ص -١٣). وسيتردد ذلك التحدي بصورة أو بأخري خلال المجلد الأول لمسرحيات والكوت المنشورة وهى (حلم علي جبل القرود) ومسرحيات أخري (١٩٧٠). ولقد ظل الموضوع السائد فى مسرحياته (البحر عند دافن) (١٩٥٤)، و(تاى جان وإخوته) (١٩٥٨)، و(حلم علي جبل القرود) هو "شجار عنصر عرقي مع إنه عنصر عرقى آخر" والشفق-١٣)

ولكن حتي هنا لا يتضمن الشجار مع الآلهة البيضاء إنكار أي جزء من ميراثه المنقسم، حيث يبدأ بتقليد الفن الأوروبي وبالتالي يخصصه لنفسه وأخيراً جعله ملكه.لقد أوحت مسرحيه الكاتب المسرحي (سينج) (وراكبيني نحو البحر) إلي (والكوت) بكتابة مسرحية (البحر عند دافن) ولا يقتصر التقليد علي النماذج الأوروبية. يعتمد (مالكوتشن) علي السينما اليابانية في (كيروساوا) وبالتحديد مسرحيّة. (راشمون). وكان لـ (بريخت) تأثير مثير ومن خلاله فقد كان التأثير للمسرح اليابانى والصيني الكلاسيكي.

لا يعنى التقليد بالنسبة لـ (والكوت) الركود" ولكنه وسيلة لتكوين الثقافة. وربما يرى (نايبول) أن الهنديين مقدر لهم أن يقوموا بتقليد أجوف، ولكن بالنسبة (لو الكوت) فإن التقليد يمكنه أن يُغذى الإبداع والأصالة، ويقول في ذلك "إن المحاكاة علم من أعمال الخيال وتعتبر (المحاكاة)[1] عند بعض الحيوانات والحشرات أداة للمكر... ولكن ماذا يحدث إذا كان هنا رجل في (العالم الجديد) يريد (المحاكاة) كتصميم

(١) (المحاكاة أو التقليد) تعريف اليونانيين للفن على أنه محاكاة للحياة وقد طوّر هذه الفكرة كل من أفلاطون وأرسطو.

وكدفاع وكُشَرَك؟ فنحن نستغرق وقتاً طويلاً -مثل الكائنات الآخرى في العالم الطبيعى- لكي نتكيف وننسجم مع مساكننا سواء امتلكناها عن طريق الهجرة الاضطرارية أو بالفطرة" مقال (جزر الكاريبين: ثقافة أم تقليد)ص (١٠). ويشرع والكوت في استراتيجيات عديدة لامتلاك البيئة. وذلك في مسرحياته المبكرة. ويعد تطور (والكوت) ككاتب مسرحي إلي حد ما، امتلاكا هو استكشاف الخطط العديدة والتى ستسمح له بامتلاك بيئته بكل عناصرها امتلاكا كلياً. أولاً هناك مسألة اللغة. حيث كانت الإنجليزية هي لغة السيد الأبيض. فنجد والكوت يطالب بالإنجليزية أن تكون لغته. وعند البدء تأتي المحاكاة الذكيّة للشعر المرسل، وذلك للشاعر الشاب الواقع في حب الإنجليزية ومع ذلك فإننا نجد فصاحة (والكوت) الكبيرة ولغته الإنجليزية المتقنة في نزاع مع وعي الشخصيات التي يختار (والكوت) تمثيلها الآن. "لقد عرضت عليهم -في صمت- وضوح لغة لا يتحدثونها، لقد شعرت بالاستعلاء والغربة - (مقال الشفق ص -١٧). وأثناء تقليد (سينج) فإنه (والكوت) ينظر أيضاً إلي اللهجة الشعرية الفنية، والتي قام (سينج) بتصنيعها من لهجات الجزر. ويشرع والكوت في تشكيل "لغة تتعدي التقليد (المحاكاة)" والتى حولت موهبته اللغوية في الإنجليزية إلي شئ هندي فريد (مقال الشفق ص -١٧).

وكان نتيجة ذلك كتاب المجد الأول باستخدام الشعر المرسل شديد الأثر، وهو شعر فصيح ومفهوم، ويعكس في نفس الوقت لهجة الحديث الهندي الغربي.

كذلك يؤنب أحد الصيادين صاحبه في مسرحية (البحر عند دَافن) قائلاً: إنهم يملكون بعض الرجال الذين لا يؤمنون بشئ إلا إذا كان صدفة ولا يؤمنون بالحب إلا إذا

نشأ مع نسائهم. ورؤسهم مثل أرض (دافن) مليئة بالصخور، وفي الصخور ديدان، وفى رأس الديدان الموت....

إن هذا البحر ليس مصنوعاً للرجال، ولا يستطيع الله نفسه أن يبحر فيه. (ص-٥٩)

وكالعادة يُقدّم والكوت -واعياً- اللغة علي أنها "أسلوب مولّد[١]، متجنباً بذلك الاستخدام المفرط للهجة إلي حد عدم الفهم أو الاغتراب الكامل عن لغة الناس العاديين. ويستغل والكوت استخدامه المقيّد للهجة ما أطلق عليه (ثيري إيجلتوى) "الفجوة المنتجة والمعجّزة " بين لغة المستعمرين ولغة الشعوب المستعمرة (الملحق الأدبي لصحيفة التايمز ص ٢٩٠). وتجد التباينات بين (الأيديولوجيا) والوعى نفسها ممثلة في هذه الفجوات اللغوية. حيث نجد في مسرحيّة (تاي جان) الفجوة بين لغة (ديفل) -مالك الأرض- ولغة الإخوان وباقي مخلوقات الغابة وفي مسرحية (الحلم) نجد الجمهور يذكر بشكل رائع بتشويش النفس والتي تخدمها وتمثلها محاولات تقليد لهجة السيد، وذلك عندماً يشرع العريف (ليستراد) في تقليد إزدهارات الإنجليزى الشرعى وذلك عندما يكون (ليستراد) منقسماً -ثقافياً وعرقياً- بين أحوال السكان الأصليين والحضارة البيضاء.

---

(١)مولّد: خليط من الأبيض والزنجى

تتوطد الهيمنة الإستعمارية عن طريق اللغة. وعندما يسمى العريف خضرة الشمام باللهجة الهندية، فإن البائع يتفق معها قائلاً (نعم) أيها العريف (ص ٢٦٠).

وتعتبر اللغة جزءاً من التصنيف الأكبر (للاسلوب) والذى يطوره (والكوت) في هذه المجموعة من المسرحيات ويبلغ به حد النضج في مسرحيّة (حُلم). ويعتبرذلك (الأسلوب) ما هو إلا مثال آخر علي قرار (والكوت) بامتلاك بيئته. وقد بدأ والكوت في طفولته "قصائد المارثون علي الأبطال الإغريق" ولكن إيقاع "مسرح (كاستريس) في الشارع كان أيضاً يدخل دقات قلبه، ومن أمثال تلك المسارح: مسرح مجموعة جيش الإنقاذ ومسرحيتها (الشيطان ذو الرداء الداخلى الأحمر في عيد رأس السنة) (مقال الشفق ص ٢٢).

ولقد أدرك والكوت عند إنشاء مسرح الورشة فى ترينيداد، أنه ليس من الضروري أن يكون كل ما ينتج من مسرحنا شيئاً أدبياً... ولا النفسية المُفصّلة لشخصيّة، بل الأهم هي القوة في المحاكاة الفنيّة مقال المعاني ص (٣٠٤ - ٣٠٥). وتعتبر تلك القوة في المحاكاة الفنية عنصراً مُهماً للقوة القبليّة التي يجدها والكوت في المسرح. وتتحقق من خلال استخدام الرقص والتقليد والموسيقى في مسرحياته، تتحقق تلك القوة في المحاكاة الفنية كذلك عن طريق خلط العناصر الشعبية مع أشكال رسمية من أدوات خشبة المسرح. وعلي سبيل المثال، فإن كائنات الغابة مثل الطائر والفراشة والضفدعة تزودنا بـ (السرد) والجوقة المسرحيّة، وذلك في مسرحيّة (تاى جان). وتخلط خرافة الحيوان الأفريقي مع العنصر المعترف به جيدا في المسرح الأوروبي وهو الجوقة

الإغريقية. حيث تكون الضفدعة -وهي التي تقوم بالقص في مسرحيّة (تاى جان) -"نموذجاً للفطنة" كما يقول (للويد كوك). وتتبع جملهة الإفتتاح التي يقولها الضفدع وهي نقيق يوناني، نقيق يونانى، عطسة الضفدع وهو يقول (اجعلونى أسخيلوس)[١] ص(٨٥).

وغالباً فإن اللغة عالية الموسيقي في لحنها، وقليلاً ما تستُدعي الشخصيات للغناء. ونجد في مسرحيتى (مالكوتشن) و(الحلم) راوياً يقوم بسرد القصة في شكل أغنية. وتُطّوع التعبيرية الجسدية الوافرة للهنود للغربيين، كي تلائم نظام التقليد الكلاسيكي.

وتقع رقصة (البونجو) في قلب ذلك (الأسلوب) القبلي، والنشيط،والمتفتح، والمحاكي. وتُرقص هذه الرقصة عند الموت في احتفال يشير إلي الانتصار علي الموت. ولقد سعى والكوت إلي إحضار الخصائص المؤكدة علي العمليّة والمؤكدة علي الحياة إلي مسرحه (ص٣٠٩).

ولهذا السبب، فإنه علي الرغم من التصوير المظلم للحياة الريفية في مسرحيات مثل مسرحيّة (دافن) ومسرحيّة (حُلم)، فإن المسرحيات ليست كئيبة. أحياناً تشتق المسرحيات من (الفلوكلور) و (الأسطورة)، وأحياناً أخري تكون الشخصيات لها خاصية أصليّة من خصائص هؤلاء الناس الذين يسكنون عوالم الأسطورة والخيال. وقد بقي عرف الفن المتكيف مع البيئة وبقيت أيضاً قصص الآلهة والشياطين. في مسرحية

---

(١)أسخيلوس: كاتب يونانى قديم (كتب مسرحيات تراجيدية)

(تاى جـان) يمشى الشـيطان فـي الأرض ويصـحبـه (البـولوم) وهو الجنين السـقط الذي قـتلته أمـه قبل ولادته. ولكن الذي لم يكن مـتاحاً في المسرحيـة هو أى مسـعى بطولي أو شـخـصية بـطوليـة من نوعيـة المقـاتلين. وبدلا من ذلك، فـإن خيـال الفـن يزوّد الرجل المخادع الذي يعيش على تقويض قـواعـد المؤسسـة الحكومية وذلك كما فـي مسـرحيات (أنانس).

وهنا تـكمن قـوة (تاى جـان). فـعندمـا يتـعـامل مع الشـيطـان/ المزارع، فـإن القـوة العضلية وتعليم الكتب غير مناسبين. ويحيا (تاى جان) بسبب براعته وإغفاله للقواعد كما يفهمها المزارع. وبالاصطلاح العرفي فإن تاي جان شخص عاطل. فحينما يعمل (جروس مي) ويفكر (ميجان)، فإن (تاي جان) يختار ألا يفعل شيئاً.

يصل الشـيطان عند البـاب مـتـحـديا أن يحـاول جـعـل تاى جـان يشـعـر بـأنه بشـر، والشعور بأنه غضبـان ومغتـاظ وضـعيف، وذلك حتي ينقدها حيـاته والتي يفقـدها إذا غضب أو اغتاظ. ويفشل الإخوة عند تقييد الكبش، ويسمحون لأنفسهم أن يغضبوا .

حـيث يغضب (جروس جـان) لأن المزارع لن يتـذكـر اسـمـه ولكن سـيطلق عليـه اسم (جـو) أو (مـاك) أو (هنري). وبإطلاق هذه الأسـمـا ء الأمـريكيـة علي الـشـيطان ،فـإن (والكوت) يُسقط القوتين: قوة الماضي وهي الإستعمار البريطانى وقوة الحاضر وهي الإمبرياليـة الثقافيـة والاقتصادية الأمـريكية، والتي حرمت الهنود الغربيين من هويتهم. ونجد (تاى جان) واقعاً في شرك تظاهراته للحضارة العظيمة للتعليم الغربي. ويتجاهل (تاى جـان) القـواعد. يقـوم (تـاي جان) بخـصي الكبش ثم يأكله، وبالتـالي يمنعـه من

الجرى؛ لأنه يعلم مدي عبثيّة محاوله الفوز باستخدام قواعد الذين يجلسون علي كرسي الحكم: "إن الذي يحاول الإنصاف مع الشيطان، يحيك شبكة يأسه" (ص٧-١٥٦). وبدلاً من ذلك يُبادر (تاى جان) بإحراق منزل المزارع. ويصف (روس كينج) قدرة (تاى جان) علي تجاهل التصنيفات القديمة للتفكير، بأنها صفة ضرورية لتحقيق التحرير النفسى، والذي سَيُيَسر خلق ثقافة هندية جديدة، والتي كانت حتي الآن سقطاً مثل (بولوم) (الملك ص. ١٢٧). ويستدعي ذلك البعد من الشجار بين الأجناس في مسرحيات أخرى في نفس المجلد. حيث يوجه (آفا) غضبه ضد الله وهو رجل أبيض "فالسماء هي عيونه الزرقاء، وبصقته علي(دافن) هي البحر" (دافن - ص ٦١). ولن تكون هناك أية علاقهة بين (ألفا) وقس الإله الأبيض،والذي يعتبر ديانته مجرد إمتداد آخر للفكر الأيديولوجي الاستعمارى وبالتالى فإنها لا تحضر أية إغاثة للحياة الصعبة التي يعيشها الفقراء: "الفقر، والمرأة القذرة، والأطفال القذرون، أين تلك الصلوات؟" (ص ٧٣).

في مسرحيّة (مالكوتشن) يُقتل المزارع الأبيض وهو على وشك إطلاق الرصاص علي (مومو) لأنه سرق بعض الملاعق. ويتبع ذلك الفعل قيام ستة رجال بتمثيل اعترافاتهم تحت المطر.

وتعتبر مهارة (تاي جان)، في الحقيقة، نوعاً من الحكمه البسيطة التي تأتى من العيش بالقرب من الأرض والاستجابة الكاملة للمناظر الطبيعية المحيطه به. فهو الوحيد من بين إخوته الذي ينصت إلي الحيوانات.

وتتأصل قوة (تاى جان) في معاناته وقدرته علي تحويل معاناته إلي أغنية. فهو يغني حتي وهو يرى أمه تموت. وتلك هي رقصة (البونجو) التي تحتفل بانتصار الأرض علي المعاناة. وبالفعل فإن الرقصة الاحتفالية الأخيرة التي تنتهى بها المسرحيّة، تصور انتصار الموت وذلك بإشراق الإله. وقد كان هناك حفل تنكرى مماثل أثناء طفولة (والكوت) في (مسرح كريس سي تايم) في(سانت لوسيا): في ذلك الحفل يتحدى لاعب أكروبات (بابا دايبل)، وينجح بابا دايبل -مبدئياً- في قلب لاعب الأكروبات، ولكن لاعب الأكروبات. ينهض ليهزم الشيطان بمساعدة أصدقائه ويحتفل بالنصر عن طريق الرقص. ومرة ثانية، فعلى الرغم من انحطاط ظروف الشخصيات الرئيسية في ثلاث مسرحيات من المجلّد الأول، فإن شخصيات (آفا)، و(ماكاك)، و(شانتال) يمتلكون قوة أولّية والتي تأتي من الاستجابة الخاصة للمناظر الطبيعية. والقوة الطبيعية بالنسبة لـ (آفا) في مسرحية (دافن) هي البحر، وهو الصديق والعدو معاً، فالبحر هو مصدر الرزق وقبر أمهر الصيادين. وشخصية (شانتال) فى مسرحيّة (مالكوتش) مثلها مثل شخصية (ماكاك) في مسرحيةّ (حلم)، فالاثنان يعملان في حرق الفحم النباتى ويعيشان في الغابة فوق الجبل، ومثل هذة الشخصية التي سجلّها (والكوت) تأتي من فترة طفولته: "عندما سمعناه قادماً لُذنا بالفرار.

وإن هذا الرجل منُحط القدر، ولكنه كان يحمل في داخله قوة طبيعية لا تزال ترعبنا. لو كان هذا الرجل في مجتمع آخر لا تخذوه محارباً (المعاني ص ١١٣).

ويوجد وراء تلك الخاصية الطبيعيّة كم كبير من الحساسية للُطبيعة ولباقي البشر. يرفض ·شانتال) -وهو في حالة الموت- الإرسال إلي القس قائلاً "ما الذي يعرفه القس

ولا يعـرفـه (شـانـتـال)" ويقـول أيضـاً "أنا لا أريـد أن أصـدم القس وأجعله يُصـدق أن الإنسان يمكنه أن يكون شريراً لهذه الدرجة" (ص ١٢٤).

وقبل موته قاد (شانتال) آخرين إلي الاعتراف وأبرأهم، وعلي الأقل قد تعلم الرجل العجوز من (شانتال) الحكمة التي يعرضها لنا الراوى في إيجاز " إن جمال الإنسان يكمن في مشاركته ألم أخيه" (ص٢٠٦). وأثناء موته يتذكر (شانتال) الغابة حيث عاش: "انظر كيف تخضر الغابة مع هبوب الرياح .. أحياناً في الصباح عند شروق الشمس شعرت بأنني أريد أن أزار مثل النمر... "لله الشكر علي قدرته" انظر إلى الشمس وكيف تصنع الماس فوق أوراق الشجر المُبللة. هذه هى كل النقود التي ملكتها في حياتي . علي الواحد منا ألا يترك هذه الغابة، أليس كذلك؟ (ص٢٠٥).

تجسد هذه الشخصيات البارزة إيمان (والكوت) بأن العالم الجديد (العدني)[1] يمكنه أن يحضر (آدم)[2] جديداً والذي سيكون تسميّة الأشياء هو عمله كشاعر ومصدر قوته أيضاً. ويُمكن لكتاب (العالم الجديد) الهروب من عبء التاريخ إذا استطاعوا إمتلاك أو إعادة امتلاك هذه البيئة أيضاً بطريقه جديدة. وإنحطاط الإمبراطورية البريطانية هو فجر جديد. لقد كان لكاتب (العالم الجديد) خيلاء الاستكشاف. ومهما كان الماضي ملوثاً، فإن (العالم الجديد) هو ميراث غربي، وعلي الهنود تعلم كيفية الاحتفال به. ويختم (والكوت) مقاله عن "ربة التاريخ؛ "بتقديم

(١) جنة عدن فهنا يصف الكاتب العالم الجديد بأنه جنة عدن.
(٢) آدم أبو البشر

شكر غريب ومر -وفي نفس الوقت نبيل- للأنين الالتحام الأثري لعالمين عظيمين... لأنها نفته من عدنه، ووضعته في عجائب جنة أخرى. وذلك متحدثاً عن مكان (أجداده البيض والسود). (ص٢٧).

وتعتبر المناظر الطبيعية في الجزيرة قوة مُشكّلة في هذه المسرحيات. حيث تقوم بتشكيل الرجال البدائيين الذين لهم القدرة علي التحول إلي آدم جديد والتخلص من أعباء الماضي. يمكننا الرجوع الآن إلي شخصية (ماكاك).

تفصل مسرحيّة (حُلم علي جبل القرود) والحاصلة علي جائزة (أوبي) عام ١٩٧١ رحلة التحول النفسى لـ (ماكاك)، حيث يقوم خلالها ذلك الرجل القرد المهان بإعادة اكتشاف كرامته الفطرية وذاتيته المميزة، وتمثل ظروف هذا الرجل ظروف العديد من الهنديين الغربيين. والعملية التي تتحقق عن طريق ذلك التحول غنيّة بالرمزية، ولا يمكن تبسيطها إلي تصنيفات بسيطة وذلك كما يحذرنا (والكوت) في ملاحظته التصديرية للمسرحيّة. والمسرحيّة عبارة عن حلم عنيد، حيث يكون الحلم أحياناً رؤية وأحياناً كابوساً. فهو ككل الأحلام "غير منطقى، ومُشتق من أحداث الاستيقاظ، ومتناقض". (ص-٨). وفي داخل إطار المسرحية كحُلم يحلم (ماكاك) حلماً آخر، والذي يبدأ رحلته ويقوده إلي الحلم الأخير وهو التأليه الذي يجعل العودة مُمكنة. ويخرق البناء التكرارى والرجوعي للتشتت والتشعب، الترتيب التاريخى والخطي للوقت، ويقترب من الأسطورة. وبالفعل فإنه - وبحلول الوقت الذي تنتهى فيه المسرحيّة، يكون الممثلون قد خلقوا ومثلوا أسطورة، والتي توحي بإمكانات التحرر. ولا

تملك الهند الغربية أية أساطير عن أبطال مقاتلين شرعوا في بحوث قد فات وقتها. ولكن هناك نوعاً آخر من البحث الممكن، والذي يؤدي إلي اكتشاف إنسانية الباحث والتي لابد من استعادتها بعد إهانات الاستعمار.

يعتبر مكان وحدث وشخصيات المسرحيّه بسيطة وأساسية وأيضا مكثفة جداًفي دلالتها. نجد في توجيهات المسرح أن قرص الطبلة الإفريقية يرتبط بالقمر، وأيضاً إذا عدل وضعه يكون الشمس. ستصبح كل من الشمس والقمر شعارات لنوعين من الحقائق المتعارضة والمتناقضة والتي تعتبر بالضرورة واحدة. ونجد شخصيات، المحاكاة التي تستدعى شخصية المستعمر المحاكي منقسم الشخصية وهناك شخصية الراقص الذي يكون مصدر إيقاعه هو الطبلهة الإفريقية. كلاهما ليسا أحراراً حيث تكشف الأضواء -في المكانين اللذين يقفان عليهما أثناء المحاكاة- قفصين.وتمثل خشبة المسرح الحالة العقلية لـ (ماكاك) وهو شخصية (كل شخص) الكاريبي،وتمثل الخشبة علي مستوى آخر الصراعات بين وداخل الشخصيات الرئيسية، والتي يمكن تصنيفها داخل وعي ((ماكاك) الكبير. ويوحي اسم (ماكاك) في صيغته الإفريقية بالميراث، ولكن معني الاسم بالفرنسية -وهو (القرد)- يوحي برجل مهان ومحاكٍ للمستعمر. وتسخر الجوقة التي يمثلها النمر و(سورس) من (ماكاك) قائلة: "أنا أدري ما الشئ الذي لا يمكن لهذا القرد محاكاته". كل أسماء الحيوانات لها وجهان. فالنمر والفأر والناموس هي اصطلاحات وصفية للشخصيات المتنوعة. ومع ذلك فإن عنف النمر، وتطفل الناموس هي من صفات (ماكاك). ومع ذلك فإن هذه الأسماء تؤكد الخاصية الأرضية. والطبيعية لهولاء الرجال في مقابل غرابة (ليستراد) والذي ليس بأبيض ولا أسود،

وليس هنا ولا هناك، حيث يعُتبر وعياً مستصحراً لا أصل له والذي يجد تبريراً في تطبيقه الحرفي للقانون دون إدراك التاريخ أو العدل. ويقوم (ليستراد) بالاتهام والدفاع بسهولة متساوية (ص-٢٢).

وتضم التورية الصوتية كلمة (عريف) والتي تعني أيضا جسدى (ليستراد) مع "الحيوانات" التي يدّعى عليها التعالي.

تعتبر المواقف والأدوات المسرحية المساعدة ذات دلالة رمزية وتضمينية. وتعتبر خبرة السجن التي تبدأ بها المسرحيّة قيداً نفسياً سببته خبرة التاريخ على هذه الجزر. ويعتبر حلم (ماكاك) محاولة للإفلات من ذلك القيد النفسى.وبالفعل فإن القفص يتفكك عندما يبدأ (ماكاك) في الحلم. وتساعد الأغنية الافتتاحية (للكورس) في رفع التضحية بـ (ماكاك) إلى مستوي أكثر تمثيلا، حيث تبدأ " يا أمى، إن إبنك سجين" في الزنزانة... إنى أمُر بقسم البوليس، لا يوجد أحد لضمان الكفالة. خُذى فوطة واحزمي بها بطنكِ" ص(٢١٣).

وعندما نقابل (ماكاك) ثانية" فإنا نجده سكرانا ولا يستطيع تذكر اسمه. ولكن ذلك الذي يمكن أن يظهروكأنه حالة من "السكر الفاقد للوعي" للشخص العقلاني الحرفي، هو حالة من الوعي الذي يسمع لـ (ماكاك) بتعدى قيودةه الواضحة إلي اعترافه بكرامته وقوته. والمفارقة هنا أن الرؤية المحررة تأتى لـ(ماكاك) عن طريق وكالة الآلهة البيضاء.

لقد أدى الفشل في الوصول إلي تصالح مع تعقيدات المعاني وتداعياتها في المسرحية، وخاصة معنى الآلهة البيضاء، إلي نوع من الاختزال، والذي نلاحظه في إنتاج مسرح (نيويورك) للمسرحيّة وذلك من قبل (المجّمع الزنجي). وقد جذب النقاد في الصحافة الأنظارإلي نغمة ذلك الإنتاج المسرحي. حيث كتبت صحيفة (نيويورك تايمز) تقول "يذبح(ماكاك) سيدة القمر، ومن المفترض أن يموت معها شر و ظلم الاستعمار الأبيض"، (رودمان ص ٢٤٤). ولكن تُهمل تلك النظرة أحادية الجانب للربة البيضاء. إن الربة البيضاء هى نفسها التي تحضر إلي (ماكاك) رؤية ميراثه، وهي أيضاً التي تغرس الكبرياء العرقي والإيمان في نفسه، والذي يسهل تحول (ماكاك) إلي متنبئ بالمستقبل طبيب وساحر. ونجد هنا تقليداً لكتاب (روبرت جريفيز) وهو(الربة البيضاء)، والتى -كما يصفها (جربنيتر)- لها عدة وجوه وتجسيدات متنوعة، فهى آلهة الشعر، وأم كل شئ، والقمر، وأنثي العنكبوت و (الكابوس)، وهي الموت فعندما تلمس أنثي العنكبوت البيضاء الحامل (مومسيتل) فانها تموت.

لا تعتبر رؤية (ماكاك) رؤية سياسيةً بشكل أوّلى أو علي سبيل الحصر. ويعتبر أهم أفعال (ماكاك) القويّة (فيما عدا قطع رأس الآلهة البيضاء) هي مداواة العقيدة، حيث يأخذ التجديد الروحي والجسدي أولويه علي أية أهداف سياسية. ومع ذلك فإن الخبرة التاريخية للرق والمعاناة تلازم تلك الصور وتُشعل التجدد. ويصرف (ليستراد) النظر عن الحُلم قائلاً "إن ذلك الحلم هو الطوق إلى البيض، والذي يدفع بالزنوج إلي الجنوب (ص ٢٢٨). ولكن الحلم بالنسبة لـ (ماكاك) هو وسيلة لتحرير نفسه من الرق النفسي: "أثقل شبكة العنكبوت بالماس/ وعندما تمسحه يدي أترك القيد ينكسر".

(ص-٢٢٧). وتتضح الصور الجمالية للماس أثناء علاج (ماكاك) لـ(جوسفس) باستخدام الفحم المشتعل. لقد جلعتهم معاناة حياتهم الفردية والجماعية، والتي بدأت في "باطن القارب"، "فحماً حياً،/ أنتم أشجار تحت الضغط" أنتم ماس لامع/ فى يد الإله" وذلك إذا وثقوا في أنفسهم. (ص٢٤٩). إن الفحم تحت الضغط يصبح ماساً.

إن هذة الرؤية تتطلب القيام برحلة إلي الوراء في أعماق النفس وفي أعماق الدغل. والعودة إلي أفريقيا هي عودة رمزية إلي الأصول. إنها خطوة ضرورية لُمساعدة (ماكاك)، ولكن هذا الاسترداد للماضي يأتي بالالتباسات كما فى أجزاء كثيرة من المسرحيّة. ويمكن أن يصبح بيع رؤية أفريقيا مشروعاً تجارياً كما هو الحال مع (موستيك)، ولكن هناك انحرافاً أكثر رعباً داخل الرؤية نفسها . وينزل الحلم تحت توجيه (العريف) إلي مذبحة " كل دمه كل هذا القتل وكل هذا الانتقام". (ص٣٥)، ويعتبر اعتناق (العريف)) للزنجية الآن شديداً كرفضه السابق لها. وأن يكون(موستيك) هو الشخص الذي يبين ذلك (ماكاك)، يعتبر سخرية أخرى مُلهمة في المسرحيّة. إذا كانت عقلانية (موستيك) وريبته جعلته -مبكراً- شخصاً ملحداً، رجلاً عيونه مطفأة ولكن لسانه علي الجمر مثل السياسيين، فإن صوت (موستيك) الآن هو صوت العقل في ذلك أالجنان.

إذا كانت الرؤية هي الخيال والحلم المحرر فى ضوء القمر، فإنها أيضاً الإبصار، والحقيقة، والضوء اللامع، والشمس. والشمس والقمر مترابطان ولكن متضادان في نفس الوقت. وذلك إذا كان لأحدهما أن يظهر، فإن علي الأخر أن يدفع إلي الخلفية؛ أن

يقتل.ويحدث تحول (ليستراد) من أبيض إلي أسود تحت ضوء القمر. وعلي القمر أن ينحي جانباً إذا كان للشمس أن تظهر . ومع ذلك فإن المرور لتلك الرؤية الجديدة يكون عن طريق رؤية الحلم في ضوء القمر. ويعتبر خلع (ماكاك) لملابسه الملكية قبل أن يأمر بقتل الآلهة البيضاء ذا مغزى، حيث إنه في طريقه إلي صيرورته إلي ذاته واستعادة هويته. وفي المشهد الختامي للمسرحيّة يتذكر (ماكاك) اسمُه وهو (فيلكس هوبين). ويمكنه أن يعود إلي(جبل القرود) ويستأنف حياته، كحطاب بسيط غير مغترب عن نفسه أو ظروفه. لقد فسّر (والكوت) العملية التي يُمثلها في مسرحيته خلال مقابلة مع (سيلدم رودمان) قائلاً: إن التخلص من فزعه الغامر من كل شئ أبيض، هي الخطوة الأولي التي يجب على كل أبيض اتخاذها. والخطأ أنه عندما نترجم ذلك إلى مصطلحات (سياسية)، يقودنا ذلك خطأ وبشكل مشئوم إلي أعمال الاغتيال وأخيراً إلي القتل الجماعي. يدرك (ماكاك) ذلك عندما يصحو من حلم أصبح كابوساً" ص (٢٤٩). ويحل البُعد الأسطورى لهذه المسرحية محل البُعد السياسي. ونتذكر أن أفريقيا التي يعود إليها (ماكاك)، ليست واقعية بشكل مقصود فيما يخص الشكل الطبيعى لها. وتعتبر هذه الأرض ذات الرمال الذهبية والأعواد الموسيقية استدعاءً حماسياً في شكل (إنجيلي(١)) لجنة عدن التي في العقل، مملكة الأجداد قبل المرور الثالث، قبل إيلام التاريخي. ويعتبر ذلك حلماً مُحرراً وأساسياً، ولكن علي المستوى الأسطورى فقط؛ ولكن عندما يرتدى الحلم زخارف السلطة يصبح تاريخاً أكثر منه أسطورة، ويصبح أيضاً عرضة لفشل التاريخ كله.

تعتبر تعليقات (والكوت) علي (ماكاك) مقدمة ممتعة لمسرحيته (أواه بابليون) وتتعلق هذه المسرحيّة بطائفة (راستفاريان) في (جاميكا(١)). وقد عرُضت لأول مرة

في عام (١٩٧٦) وتم الإعلان عنها بعد ذلك بعامين مع مسرحيّة (والكوت) الثانية وهي (جوكر سيفيليا) وذلك في المجلد الثاني لمسرحياته. وأعطت طائفة (الرستفاريان) بالاً لدعوة (ماركوسى جارفى) لعبادة إله أسود، مما طور ديانة معارضة بشدة للمسيحية البيضاء والثقافة الاستعمارية. حيث يرفض أسلوب حياتهم الاجتماعية البسيطة المشاريع الرأسمالية المخصصة لبلدة (مامون). وتسجل شعورهم المجدولة تحديهم للنظام الجمالى السائد والمتأثر بالأوروبيين، حيث يكون فيه الشعر الحرير جميلا والشعر الملتوى قبيحاً.ويتحدى استخدامهم للأعشاب وامتناعهم عن الكحوليات، الأعراف القانونية والأخلاقيّة للحكومة " وتحاول لغتهم تنقية النحو الإنجليزى، " "وحمايتهم من إغراءات بابلين" و (الجوكر وبابليون) (ص -١٥٦) . وهكذا فإنا (الأنا) تحل محل (نفسي) و (أنتم)؛ لأن لغهة (الراستا) لا تحتوي علي حالة المفعول، وهي محاوله لإنكار الذنب الذي تفرضه عليهم الحضارة المسيحية البيضاء (ص ٢١٦). ويؤيد استيلاؤهم الممتع علي الصور الجمالية الإنجيلية، ميراثهم الأفريقي؛ فهم يعتبرون الأبناء الحقيقيون لإسرائيل، أحفاد (حام) وإلههم الحيّ هو (هيلا سيلاسي) و (راس تافاري) و(أسد يهوذا).

وتعيش قبيلة (راستفساريان) في المنفي في بابليون وتنتظر عودة صهيون. وفي الأيام الأولي لهذه الطائفة اعتبر صهيون مماثلاً لـ (إثيوبيا)، ولكن مع موت (هيلاسيلاس) وفشل إعادة الترحيل إلي بلدهم، يبحث (الراستفارين) الآن عن الحرية داخل بابليون.

كيف يمكننا مصالحة المعاملة المتعاطفة لـ- (والكوت) مع طائفة (راستسفارين) في هذه المسرحيّة واحتقاره المبكر للتنوع في عقلية الهندى الغربي، والتى "تُفضل الانتقام عن طريق الحنين إلي الوطن الأم وتغلق أعينها في أحلام اليقظة المنقسمة بجنة عدن التي وجدت قبل نفيهم من أفريقيا إلي(بابليون) (مقال الشفق ص ٢٠). ويعترف (والكوت) في مقدمته بأنه يدين برؤيته عن قبيلة (راستسفارين) لكتاب (مرآة.. مرآة) للكاتب (نيتفورد).. ويسعى الكتاب إلي تحدي المفاهيم الخاطئة الشائعة عن طائفة (الراستسفارين) ولا يعتبر (الراستسفاريون) مسلحين يستخدمون العنف، ولا مدمنين للمخدرات بالمفهوم العادي؛ حيث إن استخدامهم للحشيش يكون عادة محصوراً علي الأغراض الطقوسيّة. وعلى الرغم من كراهيتهم لـ (بابليون)، فإن عقيدة السلام والحب عندهم تقوم علي اقتناع خالص بالأخوّة البشرية. وتوكد مسرحيّة (والكوت) الإيمان البطولى لـ (الراستس) في وجه الظلم والحرمان، وبالتالي فإن المسرحية تؤيد الرؤية (الراستسفارية) كقناة شرعيّة لتعريف وتأكيد الذات. ويمكن تخليص حلمهم بجنة عدن أفريقية من المزاح التاريخى الذي يبحث عن إشباع.الحلم المحدود بالوقت والمكان الحرفيين. ويمكن لفشل التاريخ وموت (هيلاسيلاس)، واستحالة العودة إلي أفريقية تحرير طائفة (الراستس) لإعطائها الفرصة لتحويل رؤيتها إلى أسطورة إحياء. والسنة التي اختارها والكوت كإطار للوقت في المسرحية والتي تواكب زيارة (هيلاسيلاس) لـ (جاميكا)، يسرت له عرض عمليه تحول حلم (الراستسلي). تُمنع الشخصيات الرئيسية وهي (سفرر) و (أرون) وعشيقاتهما من فرصة العودة إلي جنة عدن[1] التي في مخيلتهم. حيث يعُلن أن (سفرر) كبير جداً

(١) يقصد أفريقيا وهي بلدهم الأصليه قبل النفى.

في السن، ويفقد (أروك) فرصته في العودة بسبب صحيفتة الجنائية. وخطة والكوت هي جعل الجمهور ينظر لـ (جرائم) طائفة (الراستا) علي أنها نادرة الحدوث، وأنها انفجارات للإحباط يمكن فهمها علي أنها نتيجة لاستغلالهم في بابليون.

وتعتبر خيانه (أرون) المقوّم لمذهب السلام في طائفة (الراستا) متأصلة في ذلك الإحباط. حيث لا تبرئ الأخلاقيات الطائفية لـ (الراست) حقد (أرون) ومرارته. وتكون إجابة (سافرر) للقاضي عند محاكمة (أرون) هي: "أنا لا أعلم العنف" (ص - ٢٥٢). ويؤدي حنق (أرون) من أولئك الناس الذين يدعوهم وكلاء بابليون من أمثل وكلاء شركة صهيون للتعمير، ومحططى المدنية مثل (ديوى) والسياسيين مثل (ديكون دوكسى)، يؤدي حنقه علي هؤلاء إلي قيامه بحرق مخازن شركة التعمير. وما يطلق عليه (ديوي) السياسى لفظ التقدم، يكشفه والكوت علي أنه صيغة جديدة من العبودية، والتي تعني هذه المرة: العبودية للإمبريالية الاقتصادية الأمريكية. ويجب أن تنزع أرض (الراست) التي يمتلكونها بوضع اليد حتي يمكن بناء فندق سياحي في (كينجستون) وتقع هذه الأرض علي الشاطئ. إذا كان (أرون) مذنباً فإن (دوللي) و(ديكون) مذنبان أيضاً، حيث يلفقون التهمة له بوضع (إزميله)(١) في مكان الحريق. وتهدف وعوة محامي الدفاع المؤثرة، إلي وضع جريمة (أرون) في منظور الاستغلال والظلم الذين تعرض لهما:

ليس لدينا، ولا نحتاج شاهداً علي تاريخ الظلم في العالم خارج هذه النوافذ.

وبناء علي ذلك يا سيادة القاضي، دفاعنا بكل بساطة هو: آه من ذا الذي لا يتمني

---

(١) أداة تستخدم في النجارة.

في داخله أن يحرق هذه المدينة الظالمة؟ أن يحرق الأحياء الفقيرة، المذابل، مدن الأكواخ، لا فنتيل وهارلم من مدينة (ريو) وحتى (كينجستون)؟ .ص - ٢٥٣ - ٢٥٤) .

وبعد الحكم عليه، وبالتالي منعه من فرصة رؤية (هيلاسيلاس)، يصل (أرون) إلي رؤية نهائية للانتقام، حيث تكون طائفة الراست الغاضبة هي(ملك هرمجدون)[١] هي قوي الخير. وذلك التصوير للراستفارين علي أنهم رجال حرب يحوّل عقيدة الحب إلي (ماء ونار) وعلي الرغم من ذلك، فإن ذلك يعتبر حلم تنفيس مثله مثل تأليه (ماكاك). يعود أرون من السجن وإيمانه علي حاله. وأثناء ذهاب (أرون) و (بريسيلا) إلي مستوطنة (راستا) التي فوق التل، يقوم الاثنان بالغناء المبتهج بالنصر لرؤيتهم المخلّصة لـ (صهيون)، ولكن عندما يحنّ (أرون) إلي زراعة نفسه في أفريقيا (ص - ٤٧٢) فإنه يتحدث بشكل مجازي. فأفريقيا الآن توجد بالداخل، داخل أرواح هؤلاء الناس.

وتظهر الاستعارة المجازية التي تقول بتحول الفحم إلي ماس، عن طريق المعاناة في الكلمات الأخيرة لدفاع (جولدشتين): "في عمق هذا الظلام ستظلون ترون شيئاً يحترق مثل ضوء القمر. إنها ماسة لا تطفأ، إنها شرارة بسيطة!" (ص ٢٥٤). وهذه الشرارة من الأمل والقداسة والرؤية تعتبر أيضاً شرارة الإبداع الفني.

حيث تتحول شفرة القطع إلي إزميل لحفر الخشب. تعتمد موسيقي (رود باوسي) في قوتها علي خبرته بالظلم وعلي الأخص، علي إدركه لجمال الأخوّة:

"من أين تأتي موسيقي الرقص الهنديه... ستعرف أنها أغنية خوف.. من أين جاءت تلك الموسيقي الهندية؟ لقد جاءت من خلال محاربة الظالم في بابليون (ص-٢٦٨-٢٦٩).

---

(١) آر هو مجدون: المعركة الفاصلة قبل يوم القيامه بين قوي الشر وقوى الخير، كما جاءت التوراة ويعتقد بها اليهود.

وقد حققت الموسيقي نجاحاً لـ (روورباسي) في نيويورك، حيث يعود إلي الهند نجم موسيقي أسود مشهور؛ ليفتتح جناحاً في فندق صهيون الجديد.

قد بدأ استخدام والكوت للشعر المنظوم في الدراما مع مسرحيته (البحر عند دافن)، وقد تعاظم ذلك الاستخدام في مسرحياته التالية.

يعتبر ذلك التجاوز للمعاناة عن طريق الموسيقي، مجازاً ملائماً في مسرحية موسيقية. وقد قادت إنشادات الكورال والأغنيات في المسرحيات المبكرة، إلي قيام والكوت -بشكل طبيعي- باستخدام المسرحيات الغنائية كما في مسرحية (الجوكر) و (أواه بابليون) ! وقد وضع الموسيقي المصحابة للمسرحية (جالت ماكديرموت) واستخدام إيقاع (الكاليبو)[١] (والريجا) وإيقاع الروحانيات السوداء . ويري (والكوت) أن تجريبه علي المسرحيات الغنائية هو أمر طبيعي بالنسبة لأي هندي غربي، وخاصه إذا كان شاعراً "يعيش في دولة تكون للغتها وموسيقاها نفس الصيغة".

ويصل استخدام والكوت للشعر المنظوم في الدراما إلي أوجه في مسرحية (الجوكر) ومسرحية (بابليون)، حيث يقول في ملاحظته التمهيدية لمسرحية الجوكر: " لو كنت أعيش في ثقافة أخري، لربما شعرت أنني أنغمس في تدريب أدبي بحت، عندما أكتب مسرحية شعرية منظومة ولكن المسرحية النثرية ليست تدريباً أدبياً في الهند الغربية" (ص -٤). وقد استنكر النقاد -أحياناً- الشكل الغنائي المسرحي لمسرحيّة (بابليون)!

(١) الكاليبو هي أغنية هندية غربية تعتمد في موضوعاتها علي الأخبار المهمة في الصحافه

حيث اعتبروه وسيلة غير ملائمة للتعبير عن محنة (الرستسفارين) الخطيرة، ومبسطا لمعاناتهم) في تعبيره الخفيف المترجل. ومع ذلك فإني أخالفهم الرأي، حيث إن الخصائص الإحتفالية والمثبتة للذات لثقافة الهند الغربية تجد متنفساً ملائماً في المسرحيات الغنائية. ورقصة (البونجو) هي رقصة انتصار النفس علي الحرمان والموت؛ هذه هي تعبيرات خيال العوام من الناس.. وتعبيرات المشاركة الجماعية، حيث قام الجمهور المنتشي في أحد عروض مسرحية (الجوكر) بترديد أغنية (تحطيم الأساطير) وذلك كما تصفه (باتريشيا إيزموند).

تعتبر مسرحيّة الجوكر -وهي أولي أعمال (والكوت) المسرحية الغنائية- أكثر نجاحاته تميزاً من حيث كونها مأخوذة عن المسرحية الأوروبية (البيرلادور دو سيفيلا)، وقد وكلت شركة شكسبير الملكية (والكوت) للقيام بذلك..

وعلي الرغم من الابتعاد الظاهري عن التقليد المسرحي الذي كان يبدعه (والكوت) لنفسه ولثقافته، فإن مسرحية الجوكر تبقي مسرحية هندية بالضرورة، والتي يعتبر تواصلها مع القديم والحديث أكبر من اختلافها معهما.

وكما رأيناه في إحدي مسرحياته الأخيرة وهي (فرع من النيل الأزرق)، يقوم بديل (والكوت) داخل المسرحية -وهو (هار في دجيت)- بتوطين شكسبير، حيث يشعر بأنه مبرر تماماً في عمل ذلك، لأن شكسبير نفسه كان موطنا في مسرحياته. يشرع والكوت في مسرحية (الجوكر) في توطين مسرحية (تيرو)، وهي مهمة يؤديها بسهوله بسبب التشابهات التي يدركها بين ثقافة أسبانيا في القرن السابع عشر، وثقافة (ترينيداد)

المعـاصرة. وتلك التـشـابـهات هي " الذكـاء والبناش(١).. والحيـوية المصاحبـة، والتي تتلاءم مع الميـول والشخصيات العامة للأخر. وتنتمي مسرحيـة (الجوكر) أيضا إلي خيال عامة الناس مثلها مثل مسرحية (تاي جان)

يبدأ التحول في مسرحية (تيرسو) مع بداية مسرحية (الجوكر)، حيث تزود فرقة من المهرجين الصامتين المسرحية بالترنيمة الافتتاحية، وهم أيضاً يحملون العصيّ ويغنون أغنيـة (الكالسيبو). وهناك العديد من الأشيـاء المهمـة في هذا التمهيد الافتتاحي للمسرحيـة، حيث يعرف (دون جوان) علي أنه مقاتل بالعصا في ترينيداد. وتوحي إشارات والكوت المسرحية بأن خشبة المسرح تشبه حلبة التقاتل بالعصي أو مصارعة الثيران، وبالتالي فإنها تضُمّن التساوي بين النشاطين. ويستخدم والكوت الشجاعة الجنسية والقيم الذكرية العدوانيـة والتصارع بالعصيّ، كمجاز جنسي وذلك علي أكثر المستويات وضوحاً، والأكثر من ذلك أهميّة هو التعريف أو إعادة التعريف، الذي يحدث في شخصية (دون جوان) وفي معني شخصيته.

تنتـهي الأغنيـة الافـتـتاحيـة (لرفـائيـل) (المايسـترو) بمقطع متكرر وهو "عـديم الإنسانية" وهو مقطع مشهور في أغاني الكاليبوس) القديمة.

يعيدنا هذا المقطع المتكرر للازدواجية في شخصيـة (دون جوان) حيث يعتبر (دون جوان) المحُرر ومصارع العصا في نفس الوقت. وهو كل ذلك؛ لأنه تنقصه الشفقة، حيث إنه قوة ومبدأ لا يرتبطان بالأخلاق كما يطلق علي نفسه .

إن (دون جوان) محب غير قادر علي الحب (ص ١٤٩).

وكذا فإن (دون جوان) سيموت في نهاية المسرحية، ولكن المقدمه تبعثه من جديد.

ومرة ثانية، فإن الخاصية الاحتفالية والمثبتة علي الحياة الثقافية الهندية هي التي قادت (والكوت) إلي إعادة تشكيل مسرحية أخلاقية مظلمة، والتي يستحق فيها (دون جوان) اللعنة إلي مسرحية تتحدي الأخلاقيات والأحكام التقليدية. تحتفل الأغنية الأخيرة للكورال بأرواح الموتي. ولن يقول أحيي الموت عما إذا كانت روح (دون جوان) ذهبت إلي السماء أم إلي الجحيم، ولكننا نعرف أنه بعُث من جديد، وأن حياته أصبحت أسطورة. ويمكننا أن نري كيف أن ذلك البطل الأسطوري -علي كل ما لديه من (بطولة)- محفور من نفس المواد الخام مثله مثل (أنانسى). وتعتمد انتصاراته -مثلها مثل إنتصارات (أنانس)- علي التجاهل والتقويد المعتمد للأعراف المقبولة.

إنها تلك الأعراف التي تعتمد علي سيادة الرجل، هي التي تتهدم الآن. وتشجب تلك الثقافة الزائفة (دون جوان) بسبب رغبته في حواء الحيّة المغوية، وكما يعترف (أوكتافيو) بأن تلك الرغبة في حواء المغوية يشعر بها الكثيرون ولو حتي في أحلامهم. وتدرك النساء وبالأخص (إيزابيلا) عن طريق (دون جوان) الازدواجية في المعايير الجنسية، حيث تكون المرأة إما عاهرة أو راهبة، وحيث تكون الغيرة هي الشرف، وحيث يقطن شرف المرأة في طهارتها الجنسية فقط. وكذلك تدرك (إيزابيلا) أن "تلهفنا علي التملك يعتبر داعراً مثله مثل تلهف الرجال علي النساء .

وتعتبر كل هذه التصريحات بالحب هي طهارة قابلهة للتسويق". لقد حرر (دون جوان) النساء. (ص ١١٧) . ولم يعُد قلب أولئك الذين تحرروا يمتلئ بالاشتمئزاز من النفس، ولكنه سُحب إلي "قداسة الحياة" ص (١١٣) ولنا أن نتساءل مع ذلك عماً إذا كان الجنس غير المرتبط بقيم لا يزال يترك النساء مستعبدين، حتي وإن كان قد قود سيادة الرجل. إن النساء لا يزالون أشياءً جنسية؛ ولا تسأل المسرحية عن كيفية معالجة احتياجات المرأة الأساسية في الصحبة والالتزام، ما إن محررت النساء من الزواج الذي يتضمن ازدواجاً في المعايير، وقواعد الشرف الفاسدة، والاعتبارات الاقتصادية. إن (دون جوان) مُحرر وليس مصلحاً اجتماعياً.

يسعي (دون جوان) إلي الحصول علي جنس خالي من الإحساس بالذنب، ولكنه لا يجده حتي في جنة عدن (العالم الجديد). وفي إحدى الحلقات الهنديه الغريبة في (تيبسيا) يجد (دون جوان) أن (العالم الجديد) ليس مختلفاً عن العالم القديم). والإشارة هنا بالتأكيد إلي أخلاقيات المستعمر. فعلي الرغم من المناظر الجمالية الغذئية، إلا إن هذا العالم الجديد تلطخه ممارسة الرق كما يذكرنا بذلك -بقوة- من خلال سفينة الرق التي يصل عليها (دون جوان) هناك في (العالم الجديد). ومع ذلك فإن هذه الحلقه تعتبر من أكثر الحلقات بعثاً علي الحيرة. وتدُعم هذة الحلقة أيضاً الغموض الذي نشعر به. تنتحر (تيسبيا) ويموت عشيقها (أنفريسوا) ميتة مجنونة علي يد (دون جوان). ربما خانتهم أخلاقياتهم التقليدية، ولكنهم أيضا أبرياء إلي حد ما.. والذي أمامنا الآن هو الحالة التماثيلية، حيث يكون علي ثقافة المُستعمر القديمة أن تموت إذا كان (للكاريبيين) أن يبدعوا ثقافة ذاتية. متميزة. ومع ذلك فإن الترنيمة

الإحيائية التي تختم (الفصل الأول)، تذكرنا أن ما مات يمكن أو يجب بعثه إلي الحياة مرة أخري. " آه يا الله... اجعل البعث يـــأتي من خلال ذلك الصـــراع بالعِصيّ " ص (٨٦٠). وربما يكون الحاضر الذي يرفض تذكر مظاهر الماضي هو فارغ مثله. مثل كون مدينة (أشبيلية) بدون (دون جوان).

تتعلق الأربع المسرحيات الأخيرة لـ (والكوت) بقبوله للماضي بكل تعقيده، حيث لا يتميز مظهر معين من مظاهر الماضي، أو يستبعد في البحث عن تعريف للذات. وتتوقع كل من مسرحيتي (الذكري) (١٩٧٧) ومسرحية (البانتوميم) (١٩٧٨) إستكشاف (والكون) للميراث الاستعماري المعقد، والذي لاحظناه في المسرحيتين الاخيرتين. وقد نشرت المسرحيتان (الذكري) و(البانتوميم) و مسرحية (البانتومين) سوياً في عام ١٩٨٠ , وبالفعل تشير تلك المسرحيات إلي نقطة تحول واضحة، حيث كانت استقالة (والكوت) من الورشة المسرحية في ترينيداد علامة لذلك التحول. وهنا لم يعد (والكوت) يؤكد علي الخيال والشخصيات ذات القوي الطبيعية والتي لها طاقات احتفالية ومؤكدة علي الحياة. لا تزال الشخصيات تحتفظ ببعض من حالتها التمثيلية، وبهذا المعني فإن المسرحيات لا تزال تحتفظ بقوتها القبلية؛ ومع ذلك فإن تصوير الوعي مُتعدد الطبقات للناس العاديين، يتسم بالتحديد الملائم للحظات التاريخية المتفردة في حياة الأفراد.، تقع الأحداث في مكان متمدين، وعلي الرغم من التحكم في الوقت باستخدام أدوات مثل الرجوع إلي الوراء (فلاش باك)، فإن الشكل المسرحي واقعي بشكل كبير، والوسيلة اللغوية المستخدمة هي النثر.

كما هو الأمر في مسرحيتي (النيل الأزرق) و (الكرنفال الأخير)، فإن موضوع دمج الثقافات والميراث المنقسم، يُستكشف من خلال الانشغال بـ ما هية طريقة التعبير الفني الأكثر أصالة بالنسبة للهند الغربية. في مسرحية (الذكري) تصُبح قصيدة الشاعر[1] الإنجليزي جراي) وهي "رثاء كتب في حوش كنيسة في الريف" بؤرة الخلاف بين (جوردن) وتلاميذه، وتصبح قصص (جوردن) القصيرة وسيلة لاستكشاف حياته. والمسرحية مهداة إلي والد (والكوت)، ويبدو أن (والكوت) يعترف بحبه للأدب الإنجليزي الذي ورثه عن عائلته وتعليمه. وقد حاول (جوردان) وهو مدرس أن ينقل لتلاميذه حُبه الشديد للأدب الإنجليزي، وهو يقرأ عليهم قصيدة (جراي) في الرثاء. ومن بين تلاميذه يُدعي أحدهم والكوت. ويقصد (جوردون) بتفسيره لقصيدة الرثاء لطبقته الاجتماعية، إلهام الثقة في المستعمرين الواعين بدنو منزلة عالمهم المحدود، وحتي الناس الأذلاء منهم يحتوون بداخلهم علي إمكانات الشهرة والمال.

يقودنا الكاتب إلي رؤية جوانب القوة والجوانب المثيرة للشفقة في شخصية (جوردون) حيث يعتبر تقليده الخانع للبريطانيين سخيف وساحر في نفس الوقت. فهو يتحدث مثل رجل إنجليزي أسود. وتصف زوجته كيف أنه يمر بكوخ قذر، حيث يربي أحد الهنود بطاً. "يمتلئ المكان بروث البط ولكن زوجي يرفع أنفه عالياً، وهو يُلقي بفتات الخبز في البركة المائية المُنتنة قائلاً: "نحن نطُعم البط العراقي في (ديفوان) ص (١٩ - ٢٠). حتي في كونه أحد المستعمرين، فإن (جوردون) يشعر بأن انجلترا تنتمي إليه. وكذلك ميراثها (ص ٣٦).

(١) جراي: شاعر إنجليزي مشهور بقصيدته في الرثاء والتي ترثي القرويين البسطاء في قبورهم المترجم

ويعـتـرف جـوردون بشكل طريف أنه يفـتـقد فـتـرة الإسـتـعـمـار حـيث إن التـحـدث بالإنجليـزية الاصطلاحيـة يعتـبر شيـئاً ينتـمي لعصر فـائت وذلك بعـد الاسـتـقـلال (ص - ١٤). ومن الحـتـمي فـإن (جـوردون) هو شـخص يعـوزه التـكيـف مع ترينيـداد الجـديدة، كشـأنه أثنا ء زيـارته لإنجلترا. ويعـتـبر (جوردون) في رأي الوعي الأسود المتطرف هو (العم توم)، ويحكم عليه ابنه الأصغر بأنه "رجل أبيض وأسود وحمار" (ص ٨). وقد تربي ابنه الأصغر في (فـانون) و(سيـزار). والسـخرية هنا بالطبع هي أنه، وعلي الرغم من إصـرار (جـوردون) علي أن "اللون لايـهم، وبخـاصـة فـي الفن"، فـإنه هو الآخـر ظل عاجزا عـن الإرتقا ء بنفسه فـوق ذلك الشعور المتأصل بالدونيّـة والذي يعتـبر التـركة التي خلفـها الاسـتـعـمـار. لقد كان اللـون مهـماً بالنسـبة لـ (جـوردون)، ولقـد سمـع (جـوردون) بقيام سباق بينه وبين (إيثيرتروت).

ويكمـن نجـاح (والكـوت) فـي اسـتـدعـائه لاسـتـجـابة مـتـعـددة الأبعـاد لرجل مـثل (جوردون). ليس هناك كـثير من التعاطف مع الإنجليزي الأسود، ولكن هناك قدر كبير من التفهُم لرفض (جوردون) الُمشمئز لـ (حركه القوة السودا ء)، والتي صوّرها والكوت دائماً علي أنـها حركة مخلصة، ولكن ذات قضيـة غير حقيـقية إلي حد ما وأنـها مقلدة علي شاكلة (الإنجليزين السـود) . وقد كانت هذه الحركة ملائمة في أمريكا قبل قوانين الحقوق المدنية، ولكنها تكون غـير ذات أهميـة كبيرة في ترينيداد المستقلة؛ علي الأقل في استخدامها للنضال والعنف حيث إن أغلبية السكان وأغلبية الممسكين بالسلطة الآن هم زنوج، حتي ولو علي الرغم من أن العديد من أولئك السود من أمـثال (جوردون) لا يزالون يعانون من العقلية الاستعمارية.

ومع ذلك فإن موت ابن (جوردون) فقط في مظاهرات (حركه القوة السوداء)، هو الذي سيضع (جوردون) في أزمة والتي ستولد لديه تقويم أكثر أمانة لتواطئه في المأساة. وتجعله نزاهة ابنه (فريدريك) الفنية، ورفض فريدريك مغادرة ترينيداد لممارسة الفن في مكان أكثر مواتاة يواجه حقيقة وفاعلية الفن المولد. نحن لا نري (جوردون) علي أنه رجل" فاشل. وإذا ما طرحنا جانباً حب زوجته وابنه وصديقه، نري (جوردوه) رجلاً قوياً قد تصالح مع نفسه، ويمكنه أن يتفاخر بأنه درّب جيلاً من الناس تدريباً جيداً. لقد علمت هؤلاء الجبناء الصغار تعليماً جيداً، لقد علمتهم بحماس سواء أو كان تعليمهم خاطئاً أم صحيحاً، وبعضهم الآن هم رجال أفذاذ ومنهم قضاة (٨٦).

ويعتبر تشجيع (عذرا بيلجزمز) لـ (جوردون) هو تشجيع (والكوث) له أيضاً حيث تقول له: "تذكرهم دائماً أنهم بحال جيدة" ص (٨٦).

هناك خير حتي في الماضي الاستعماري القريب؛ ويجب أن يُتقبل هذا الماضي بكل ما فيه من تناقضات ومهانات.

ويختلف تصوير (والكوت) للصدام بين جنس وآخر في مسرحيته (بانتوميم) اختلافاً تاماً عن مسرحياته الأولي. ويسجل (والكوت) في قصيدته (صحيفة كرورس) تحول المواطنين الأصليين إلي "جُمعات حزينة تقوم بتلاوة مديحه، وتكرر أسلوبه وصوته وتجعل لغته هي لغتها، فهم يتوبون عن أكل لحم البشر ويتعلمون أكل لحم المسيح معه (الطريق ص ٥١). وتجعلنا المحاكاة الساخرة في بداية المسرحية واعين بأن ذلك القيام الواعى بالأدوار ليس من عمل جمعة حزينة مستعبدة. ويقوم بهذه المحاكاة

(جاكسون). وسيدرك جاكسون -مثله مثل مديره الأبيض المنفي (ثريو)- أنه يقوم بدور زنجي علي خشبة المسرح. ومع ذلك فإن حقائق قصة (روبنسون كروز) لم تمحي تماماً. إذا قام (هاري) بالإنتحار من فوق هضبة فإن (جاكسون) غلي الأرجح سيتهم بقتله، وذلك كما يخبرنا هو بنفسه: "سيقولون أني دفعتك من فوق الهضبة" (ص ٩٧) لا تزال هناك فجوة هائلة بالنسبة للرجال السود الذين يعملون في الأماكن السياحية بينهم وبين السياح ومديري الفنادق.

ويظل المرحاض المنفصل الذي يجب علي (جاكسون) والعاملين السود استخدامه، كمذكر بأن الاستقلال السياسي لم يمحي التمييز بين الطبقات والذي يقوم علي أساس من اللون. ويصوّر رد (جاكسون) الساخر علي دعوة (تريو) له بأن يستخدم حمامه، كيف أن المواقف المتخذة في الماضي لا تزال تستمر في الحاضر. ويقول (جاكسون) لـ (تريو) في ذلك: "أنت تعطيني إذناً بأن أمر خلال غرفة معيشتك حيث توجد الأشياء غالية الثمن في الغرفة، وحيث تقف صورة زوجتك تراقبني في حاله تركي باب الحمام مفتوحاً... وتراقبني حتي (آخذ) أشيائي إلي الخارج" (ص ١٥٢) . ولن يستخدم (جاكسون) هذا الامتياز (الدعوة إلي استخدام الحمام) إلا بعد أن يكون قادراً علي استخدام فوطة (هاري) دون إحساس عميق بالعرفان وبعد أن يقوم (هاري) باستخدام المرحاض المنفصل (المخصص للزنوج) (ص ١٥٢). حتي بالنسبة لـ لليبرالي فإنه لا يزال عليه أن يتعلم أن ينادي (جاكسون) بـ (السيد فيليب)، ولا يتأفف من أن يناديه جاكسون باسم (تريو).

ولكن عندما يقترح هاري القيام بتمثيل صامت لـ (روبنسن كروز) -حيث يقوم هو بدور (فرايدي) ويقوم (جاكسون) بدور (كروز) - يقبل (جاكسون) التحدي ويجعل (هاري) يري الأسطورة من منظور (فرايداي)؛ وذلك لتسلية الضيوف. ماذا يكون شعورك إذا كانت مضطراً لتعلم اللغة الأجنبية التي يتحدث بها السيد؛ ماذا يكون شعورك إذا اضطررت لعبادة إله جديد مفروض عليك؟ حتي وأثناء قيام (جاكسون) بتذكير (هاري)بتاريخ الاستغلال الذي عضد أسطورة (رونيسون كروز)، يقوم أيضاً بتسجيل الوقائع المتغيرة.

لقد خدمتك لمدة ثلاثمائة عام.. وكنت أرتدي جاكتة بيضاء وأقف في شرفة بيضاء أيها المدير، أيها الأفندي، أيها الصاحب .. في تلك الشمس التي لا تغرب عن إمبراطوريتك كنت ظلك .. وحركاتي تحاكي ظلك.

كل حركة قمت بها كنت أحاكيها كظلك... وكنت تضحك في وجهي، كما يضحك الطفل علي حركة ظله المطيعة. (ص ١١٢).

ولكن يأتي الوقت الذي لا يستطيع فيه السيد التخلص من ظله، حيث يبدأ "الخادم في التسيد علي سيده ص (١١٣). والآن يدفع المهاجرون من الباكستانيين والهند الغربية بالإنجليز إلي الجنون: لم يعد (جاكسون) هو ببغاء (صحيفة كروز). في تأكيده علي الاستقلال ورفضه تحمل القذف العنصري، حيث يقوم بقتل ببغاء أيام الاستعمار والذي لا تزال لغته هي لغة المستعمر.

وكما يعلق (باتريك تايلور) وبإعادة كتابة قصة (روبنسن كروز)، فإن والكوت يتعدي السرد الأسطوري الذي يتجه نحو الماضي. ويقدم لنا (والكوت) سرداً متحرراً بديلاً عنه. حيث يقول: "إن السرد المتحرر يتعدي بشكل جذري (الأسطورة)؛ ليؤكد على الشخصية التاريخية للظروف الإنسانية". ويحضر (والكوت) "الرجل الكاريبي في مواجهة صادقة لحريته في التاريخ" (ص ١٧٠). وتقتضي عملية الحرية هذه انتحال الميراث الإفريقي. حيث يصبح (جاكسون) هو السيد الذي يتحدث لغه أفريقية، ولكن هذا الإفريقي بالضرورة قد صنعه شخص طريد من أفريقيا والذي لم يعد يتحدث لغة أفريقية معروفة. وبقدر كبير، تسمح هذه الحرية بقبول حتي تلك العناصر من الماضي، والتي أثارت الحقد والرفض في وقت سابق. ونتيجة لذلك فإن (جاكسون) يتحكم ويسيطر علي (هاري) فقط بسبب إشفاقه عليه، حيث يشرع في تحريره من ماضيه، فهو يخبر هاري قائلاً "إنك تأتي مثل التحدي، وكذلك فأنت وحيد، ولكني يمكنني أن أجعلك تنسي كل هذا. يمكنني أن أجعل (هاري تريو) النبيل رجلاً جديداً" (ص ١٣٧) . وينجح (جاكسون) في ذلك حينما يجعل (هاري) يواجه الحقيقة ثم يقبلها.

وينتقل الخلاف بين المواقف التي تركز علي الماضي والمواقف القائمة علي القبول الصحي، للواقع عن طريق الاختلافات بين الفن الكلاسيكي والفن (المولد)[١] . حيث يري (هاري) -الذي تدرب في لندن- نفسه علي أنه ممثل كلاسيكي، في حين يري (جاكسون) نفسه علي أنه ممثل مولّد (كريولي).

(١)المولد (Creole) هو الهندي الذي له أب وأم مختلفان في الجنس ، حيث يكون أحدهما أبيض (من المستعمرين .

ولكن السطور الافتتاحية لمسرحيته "بانتوميم" التي تأتي علي لسان هاري مبتذلة، واستعداؤه التقليدي ملئ بالعواطف البالية والمناظر الطبيعية الباهرة. حيث إنهم لا يواجهون حقيقة (كروز) ولا يكشفون (كروز) علي أنه من الناجين. ويعتبر الفن المولّد (الكريولي) هو الوحيد الذي له معني من وجهة نظر الناجين والواقعيين. إنه إدراك ذات (جاكسون) لذلك، حتي وهو يساعد (هاري) في فهم قوة الفن (الكريولي)، هو الذي يقوده إلي تولي موهبته كشاعر مرة أخري: "إني عائد للموهبة التي هي حرفتي التي وهبها الله لي.. (الكاسيو) هي عملي الحقيقي" (ص -١٧٠). وأغنية (الكامير) التي يغنيها، تتعلق بالعلاقة الجديدة بين السيد الأبيض والخادم الأسود.

يظل الموضوع هو الشجار بين جنس عنصري وآخر، ولكن المنظور يتسع ليشمل الجنسين العنصريين. ولقد أشرنا إلي التغير في المسرحيات الأخيرة. هناك التغير وأيضاً هناك التواصل. ولم تذكر حتي الآن مسرحية من المجلد الآخير وهي (لحم بقري، لا للحم الدجاج) وهي مسرحية هزلية، والذي في إمكان شخص مثل (كريس) -الذي كتب (النهر الأزرق)- أن يكتب واحدة شبيهة لها. تقدم المسرحّية نظرة مبتذلة -ولكن ليست مظلمة- علي الفساد في السياسة الترينيدادية، و السباق المجنون نحو التصنيع والذي يهدد الحياة التقليديه في المدن الصغيرة. ويمكننا القول بأن (والكوت) قد تم تحرره بشكل ما ليكتب مسرحية مثل هذه، حيث إنه الآن لم يعد مضطراً لأن ينحت تقليداً مسرحياً ذا معني للهند الغربية.

دعونا نعود -بشكل موجز- للملحمة الشعرية التي كتبها والكوت والمنشورة حديثاً واسمها (أو ميروسي)؛ حتي نسجل التواصلات والتغيرات التي ميزت مهنة (والكوت) ككاتب مسرحي وشاعر. في قصيدة (أو ميروسي) يجتمع الكاتب المسرحي والشاعر؛ في خلق قصيدة سردية ذات شخصيات حيّة ونابضة بالحياة كأية مسرحيّة من المسرحيات . وتعني كلمة (هو ميروسي): الرهينة، ووالكوت مثله مثله الشاعر الأعمي -بشكل ما- هو رهينة الماضي. كلنا كذلك ولكننا كناجين[١] من الماضي يجب علينا أن نتعلم أن نعيش مع الذكريات كلها. والذكريات التي ينتحلها والكوت في أعماله ذكريات جنس واحد ولكن ليست ذكريات الكثير من الأجناس. والشخصيات الرئيسية في القصيدة هي هيلين، وأخيليس، وهيكتور، وهي شخصيات عادية من شارع (لوسيا) ولكن في حياتهم تمسك وتجدد وإعادة صياغة لكثير من أبعاد الماضي. ويتراوح عقل الشاعر من (أنتيل) المعاصرة واليونان القديمة إلي أفريقيا العبودية، و إلي الإمبراطورية البريطانية، وإلي أمريكا الهنود وحتي أمريكا المعاصرة . والإشارات الأدبية واسعة بنفس القدر. ليس هناك أي تزييف في تسليم (والكوت) بأن (هوميروسي) هو مُعلمه، أو أن يري ترانيم هوميروس علي لسان الكاهن الساحر: (لقد سمعت دائماً صوتك في البحر يا معلمي، لقد كانت نفس الأغنية التي غناها كاهن الصحراء" (ص - ٢٨٣). في مقابلة مع (روبرت هامز) قال (والكوت):(كلما اتجهت إلي الخصوصية؛ كلما أصبحت عالمياً (المحادثة، ص ٤١٢).

عند كتابته عن الشخصيات (الإنتيلية) وخبراتها الخاصة التي يتم تخيلها بدقة وفتية كبيرة، فإن (والكوت) يكتب عن الظروف الإنسانية عامة، ومثله مثل

(هوميروس) يقوم (والكوت)) -في أغنية عن شارع (لوسيا) ولندن وأثينا وبوسن- بالغناء عما حدث للطرواديين واليونانيين. ويتغني والكوت أيضاً بأولئك الذين خسروا في الحرب والذين انتصروا. يتغني والكوت أيضاً بالسود والبيض. حيث يعرض تجارب كل منهم بتعاطف وتفاهم متساويين.

وهكذا يمكننا أن نتذكر الماضي دون أن نصبح رهينة له.

المحتويات

رقم الإيداع ١٣٥٤٥/٩٩
I.S.B.N.
977-305-171 - 4
مطابع المجلس الأعلى للآثار

